зеркало

зеркало

ТЕАТРАЛЬНАЯ
РОССИЯ

Альманах

Москва
Издательство
«Артист. Режиссер. Театр»
1991

ББК 85.334.3(2)7
З-57

Составители: *А. Заславская* и *В. Калиш*

Редактор *А. Заславская*
Художник *В. Иванов*

Фотографии *А. Козина* (Липецк), *В. Голубева* и *В. Богдановского* (Челябинск), *Г. Оксюты* (Саратов), *В. Хаскина* и *П. Бабцова* (Петрозаводск), *В. Баженова* (Москва), *Е. Тюменцева* (Омск), *В. Лимаренко* (Томск), *Ю. Ноздрина* и *Ж. Халбазыкова* (Улан-Удe), *М. Попова* (Свердловск) и других

З $\frac{4907000000\text{-}746}{174(03)\text{-}91}$ 13-91

© Составление А. Заславская, В Калиш, 1991 г.

СОДЕРЖАНИЕ

4 От составителей

ЛЮДИ И СТРАСТИ

5 *Юрий Погребничко.* Пусть будет бедным, но живым
11 *Иван Бобылев.* Дайте спокойно заниматься режиссурой!
17 *Борис Тохчуков.* Острота прописных истин
20 *Светлана Горчакова.* Нет, нет и нет!
23 *Вячеслав Кокорин.* Я ненавижу слово «борьба»
29 *Рифкат Исрафилов.* Кто виноват? Что делать?

ПРОБЛЕМЫ И СИТУАЦИИ

35 *Валентина Федорова.* Фантом
42 *Сергей Маргулис.* Стены нашего дома
51 *Анатолий Кордунер.* Фавориты
62 *Мария Мурзина.* Липецкий феномен
68 *Екатерина Дмитревская.* После праздника
90 *Геннадий Бирюков.* Невыдуманные истории. 1988—1990

ИЗ КЕРЧИ — В ВОЛОГДУ

105 *Александр Иняхин.* Блуждающие звезды
123 *Виктор Калиш.* Попытка полета
137 *Владимир Оренов.* Судьба

МЫСЛИ ВСЛУХ

145 Омские разговоры

От составителей

О периферийном российском театре пишут немного и отрывочно. Пишут, как правило, по случаю или в связи с какой-либо датой. Ни критики, ни печать, ни — что сегодня уже более чем очевидно — местные и центральные власти не балуют театр вниманием. В то же время русское сценическое искусство никогда не ограничивалось только столицей. Большинство крупных художников, прежде чем попасть на столичную сцену, проходили свои университеты в провинции. Но не менее традиционно, к сожалению, и то, что российские театры всегда много давали и мало что получали взамен. Еще М. Е. Салтыков-Щедрин писал: «...ежели провинциальная жизнь представляет так мало интересов, что лучшие силы провинции не имеют повода задержаться в ней; ежели провинция постоянно много дает и постоянно же мало получает в возврат, то весьма естественно возникает вопрос: до каких пор может продолжаться подобный несообразный обмен услуг?..»

Стоит ли говорить, что подобное положение сохранилось по сей день. И не только сохранилось, но и усугубилось многолетним пренебрежением государства к культуре, ее прошлому, настоящему и будущему.

Перемены в нашей общественной жизни, сам процесс перестройки не могли не коснуться театра. Кое-какое движение ощущается и в этой области. Но все это еще очень далеко не только от желаемого, но и от необходимого. Положение театров России и большинства людей, занимающихся сценическим искусством, — ненормально, унизительно, нетерпимо и требует к себе пристального внимания государственных и общественных институтов, а также критиков и прессы.

Предлагаемая вниманию читателей книга как раз и является попыткой такого рода «пристального» и «внимательного» отношения. Притом что, конечно, после столь долгого перерыва вряд ли возможно было восстановить картину во всей ее широте и многослойности. Так что известная часть российской театральной панорамы осталась за пределами этого «дебютного хода».

Книга составлена из материалов, написанных специально для сборника, и из статей, ранее опубликованных в периодической печати. К последним относятся «Канитель», «Новгородский прецедент» (в журнальной публикации — «Недомогание») и «Самосуд» Г. Бирюкова, появившиеся в «Театральной жизни» № 1 и № 8 за 1988-й и № 13 за 1989 годы, и объединенных в сборнике под заголовком «Невыдуманные истории. 1988—1990».

Ряд статей, написанных специально для сборника, был напечатан в сокращенном варианте в № 11 «Театральной жизни» за 1990 год: Ю. Погребничко «Пусть будет бедным, но живым» (литзапись Д. Годер); И. Бобылев «Дайте спокойно заниматься режиссурой!» и В. Кокорин «Я ненавижу слово «борьба» (литзапись И. Поличинецкой); Р. Исрафилов «Кто виноват? Что делать?» (литзапись А. Заславской); А. Иняхин «Блуждающие звезды».

Следует также сказать, что в статье Е. Дмитревской «После праздника» использованы отчеты критиков, выезжавших в автономные республики России по инициативе Отдела национальных театров СТД РСФСР.

Стенограмму омского совещания критиков подготовил к печати В. Иванов.

ЛЮДИ И СТРАСТИ

Юрий Погребничко

ПУСТЬ БУДЕТ БЕДНЫМ, НО ЖИВЫМ

Монолог режиссера

Проще всего сказать, что проблемы периферийного театра — это узел проблем социальных: актеры, зритель, советское начальство, партийное тоже. Так скажет любой. Я сформулирую иначе: периферийный театр в гораздо большей степени, чем столичный, превращен в департамент. То есть актеры, режиссеры, художники — это чиновники. Они — в иерархическом подчинении, восходящем к управлениям культуры. Они имеют все факторы соцподкрепления, а работа, которая соединяется с целью их жизни, в действительности — чиновничья карьера. Конечно, не в чистом виде, но ведь и чиновник, работающий в аппарате пуговичной фабрики, может быть в своем роде поэтом.

Департамент организован так: сверху — отдел агитации и пропаганды при высоком партийном органе, который, собственно, и является правящим. Затем, органы культуры, дальше — директор театра, подчиненное ему управление труппой и так далее. Все организовано. Никакого шага снизу не подразумевается.

Скажем, художнику что-то приснилось, он что-то подумал о море и... стал творить. Живописец, литератор, если его не выставляют или не печатают, все же может реализовать свои сны, а каким образом это сделать актеру? У него расписание, работа его отрегулирована инструкциями. Он не может отказаться от роли, а если сможет, то для этого существуют чисто «департаментские наказания»: могут уволить, или не прибавить к зарплате, или не подать документы на звание... В Москве все же побольше свободы: много театров, можно из одного уйти в другой; к тому же главный режиссер, например Ефремов, может пойти в ЦК и настоять на своем, отвоевать территорию, на которой будет «реализовывать сны». А периферийный театр — один в городе, много — два. И потому по своей схеме — это чистый департамент. Все направлено на то, чтобы никто не высовывался. Если кто-нибудь не такой, как все, да не дай Бог еще и экстравагантно себя ведет, — его остерегаются. Не случайно в провинциальном театре парторг и профорг — очень важные единицы. Они не всегда первые актеры, но всегда — очень влиятельные люди, обязательно члены худсовета. Более того, через них идет информация о жизни театра, они ее ретранслируют партийному начальству.

Если же я — чиновник, то начинаю обрастать соответствующими связями. Приходят нужные люди, в карты играют... Такая жизнь необходима, потому что если будешь

вести себя иначе, то не будешь продвигаться. Поэтому, как правило, на периферии люди со званиями очень долго сидят в одном городе. Если лет пятнадцать в одном месте не проработаешь, «народным» не станешь. Когда уже получил звание, можешь уезжать...

В ранге большого чиновника такой человек может свое мнение диктовать и режиссеру, и всему театру. Его знакомые — высокое начальство, не обязательно непосредственное (как директора заводов знакомы с такими же директорами по совещаниям, коллегиям в министерстве, так и актер знаком по своему чиновничьему рангу с партийными чиновниками или в учреждениях, куда театр ездит с шефскими концертами). И все его знают, он — уважаемый человек. Окружающим даже лестно: народный артист, а вот, пожалуйста, приглашает на свои вечера. Он озабочен своей чиновничьей жизнью: тут — не разорвать, там — не сказать лишнего.

В периферийном театре все — художники, артисты, режиссеры — заняты обустройством своей жизни. Они хотят ее сделать лучше — это нормальное желание. Но за счет чего — не знают. Один считает, что надо повыше зарплату, другой — улучшить репертуар, третий — нового главного режиссера пригласить или просто, чтобы квартиру дали... И все это правильно. Но получается, что все они действуют как сумасшедшие — доминанты-то нет. Думают: если мне дадут квартиру, я буду лучше играть. Конечно, квартира нужна, но играть все равно не будешь лучше. А если не дать, то, может быть, и будешь хорошо играть, но тоже по необъяснимым причинам. Все так наломано, что все — и талантливые, и неталантливые — становятся будто сумасшедшими. Те тоже говорят как бы нормально, но безо всякой цели. Ведь главное — создать художнику такие условия, чтобы через него начала ретранслироваться тайна. Ведь интересы художника направлены на себя: «Зачем я явился в этот мир?» А через это уже решаются и все остальные задачи, в том числе и нравственные, и социально-бытовые.

Случается, что артист не может быть чиновником, не получается у него. Тогда (в лучшем случае) он пьет, живет на маленькую зарплату и обсуждает с друзьями на кухне, как все должно было бы быть.

Или делает вид, что он такой, как все, а в уголках сознания сохраняет себя.

Нет, конечно, артист может продвигаться, но с какими громадными потерями! Да и что толку, если ему всю жизнь приходится произносить такие дурные тексты, которые не имеют к искусству никакого отношения. Восемьдесят процентов текстов в провинциальном театре именно такого рода. Их авторы даже и не подозревают, что они не драматурги. Они думают, что драматургия — это когда сначала говорит Коля, а потом Вася. Что естественно. Ведь подобная литература востребована департаментом. Театру спустили директиву сыграть «что-нибудь про завод», и театр играет что указано. И ставят везде одно и то же. Талантливый человек, конечно, как, например, Георгий Александрович Товстоногов, мог так повернуть пьесу через актеров, что в ней

возникал хоть какой-то смысл. А в провинции берут и лепят что попало...

Впрочем, не это страшно. Так всегда было. Если бы хоть немного был русский актер образован! Об этих странных людях и Чехов, и Островский писали с сарказмом и любовью. Но ведь тогда артист был свободен от службы. Тоже говорилось: «Я служу у такого-то», но это был механизм с другими, бóльшими степенями свободы!

Трагедия профессии, а может быть, комедия... Актер в молодости почувствовал в себе какое-то сумасшествие: это же вид шизофрении — постороннего человека изображать... Он может вместить в себя другое «я», третье, четвертое. И к этому у него странный, таинственный интерес, в нем забродила тайна... А в результате все гаснет, человек «вылечивается» и превращается в обычного служащего. Это одна сторона воздействия провинциального театра. Другая в том, что с той же силой и той же продуманностью «воспитывается» зритель. Его воспитывают со школьной скамьи — радио, телевидение, критика: как надо смотреть и что видеть.

На самом деле зрителя в провинции вообще не интересует театр, хотя он туда ходит. Зритель обучен, натаскан на определенное поведение в театре. Он, конечно, как здоровый человек этому противится, но все равно — если вам сделают низкую дверь, то вы, ударившись лбом раз сто, потом будете ходить согнувшись. А если это тоннель, то и вообще не станете разгибаться.

Даже когда зритель смотрит совсем новую, незнакомую пьесу, он знает, что есть завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Что есть типы, характеры, что нужно различать положительного и отрицательного героя (я упрощаю, конечно). А если это сразу понять не удается, то зритель очень раздражается. Правильно. Если цепь рассчитана на 127 вольт, а включили 220, то лампочка перегорит. Так и зритель. Его «включили» на 220, и он чувствует, что «обмотка» начала гореть, и уходит из театра. Говорит — уберите это, уберите! Так что нечто совершенно неожиданное в провинциальном театре не пройдет. Разве что все произойдет столь стремительно, что зритель «сгорит» совсем. Или, пользуясь этой терминологией, у него «пробьет цепь». Но это — очень редкий зритель, человек, в котором еще что-то сохранилось. Чего (теоретически) не должно быть.

Конечно, есть режиссеры, которые достигли успехов в воспитании публики, может быть и неплохих. Например, В. Пахомов в Липецке говорит: «Зрителя надо воспитывать. Дать ему напряжение немножко больше — не 127, а 130 вольт. А через год — 140. Постепенно чуть-чуть увеличивать». Конечно, везде есть зритель, способный понять без раздражения сложное театральное произведение, но таких людей наберется только на один спектакль. А спектакль в провинции должен быть сыгран хотя бы раз двадцать, иначе сразу надо готовить следующий.

Я ни в коем случае не обвиняю зрителей. Хотя есть такая чиновничья установка: «нужно делать спектакль для них». Не понимаю, что это значит, хотя, за неимением другой терминологии, можно согласиться. Да, «для них». Но

нельзя же специально что-то делать для тех, кто ничего не понимает. Это уже ликбез. Нельзя делать специально попроще, это ложный посыл, это вопрос уже не творческий, а заблуждение аппарата, который искренне думает: «Да чего там, вон и Луначарский говорил — давайте попроще, и сам пьесы писал...» Но это не имеет никакого отношения к искусству. Это грубо и не действует!

В театр люди ходят не обязательно за художественными впечатлениями, а по самым разнообразным причинам. Как Сароян говорил: один идет себя показать, другой — костюм, третий — испытывать чувство толпы, как на карнавале... Я не знаю, кто и что говорит людям, почему нужно идти в театр. Например, Монастырский? У него в театре посещаемость очень хорошая. В этом — его дар менеджера. Он воспитал как бы привычку ходить в театр, каким-то образом добился, повлиял, заманил, объяснил, что престижно... убедил, что так проводить время лучше, чем, например, пить (хотя не известно, так ли это).

Как правило, люди идут в театр, когда билеты дают через профком. Спускают сверху разнарядку и говорят: «Надо наш родной театр поддержать!» Это мероприятие вроде субботника. Иногда даже поощряют за участие. Обычно женщин бывает легче уговорить. На них действуют так: пойдешь с мужем, он не будет пить. К тому же приятно выйти в люди, что дома-то сидеть? Но это никак не подготовка к таинственному процессу — иду не понятно за чем, иду к шаманам.

Однако если история не уничтожила шаманства, значит, в театре есть какой-то скрытый смысл. Конечно, появляются в провинции хорошие спектакли. Случайно. Но исключения только подтверждают правило.

Надо сказать, региональные театры в провинции между собой различаются. Особенно «колониальные» театры — за Уралом, в крупных городах. Например, Омск. Вокруг него на громадном пространстве ничего нет. Не то что в средней полосе: Брянск, а проехал три часа — уже Орел. Омск — культурный центр, столица края, столица «колонии». Там и проблемы ближе столичным, работают известные люди, они больше чувствуют себя артистами. Часто и начальство либеральнее: «Пусть у нас будет небольшая фронда. Все — мое». Ведь за Уралом секретарь обкома вроде князя, наместника. Он, как правило, человек из правительства. От него многое зависит. И если он сам интересуется искусством, то дает послабление театру, а за ним и все чиновники. По сравнению с этим в Калинине, например, секретарю обкома о культуре думать не надо — приедут из Москвы специалисты и все расскажут. А за Урал специалисты реже приезжают: не всякий согласится лететь четыре часа. Ну и вообще, большой провинциальный город — не маленький.

Лет двадцать назад я работал в Лысьве — есть такой городок в Пермской области. Там было тогда очень хорошее начальство: оно любило театр и доплачивало артистам за счет завода. Если описать эту жизнь — будет и нежность, и трогательность, и трагизм. Потом, в другое время, я работал в Кимрах. Театра там не было — он рухнул. И играли в

репетиционном помещении рядом с туалетом, где бачок не смывал. Там был такой случай: умер пожилой артист в общежитии, и день никто не обращал внимания. Потом его обнаружили, дали телеграмму родным — никто не приехал. Помню, холодно было, когда его хоронили, даже гроб не открывали. Пьяные могильщики. Потом собрались актеры, выпили. И было в этом нечто такое, чего никогда не бывает в большом городе.

А ведь в маленьком театре могут оказаться и талантливые артисты. Может быть, спившиеся, с комплексом неудачника, но не потерявшие дара. Их туда оттеснили локтями люди, приспособленные именно к системе департамента. А талантливые скатывались, опускались вниз. Но, может быть, и в этой странной, кошмарной, с неким оттенком нежности жизни они исполняют свое художническое предназначение. Только не посредством сцены. В маленьком городе все видят: вон пошел запойный артист. А ведь это совсем неплохо. Не оттого, что пить хорошо, а что по городу бродит юродивый... и это что-то уравновешивает в человеческом сознании. Мы — такие, а он — другой. Наверное, художнику отведен некий статус юродства.

В том, что происходит на периферии последние два года, я уже не специалист. Но настроен пессимистически. Думаю, что зритель в провинции еще долгое время не будет ходить в серьезный, настоящий театр. Ему неинтересно. Раньше можно было заставить — теперь будут заманивать шлягерами. Сейчас, например, везде ставят «Собачье сердце». Но и это скоро надоест, тогда театр должен будет либо исчезнуть, либо как-то измениться.

Раньше, когда не было телевизоров и все жили гораздо хуже, притягивал сам театр — светлое здание, теплое. Даже не важно было, что шло на сцене, сам поход был роскошным спектаклем. Конечно, еще и поэтому наш театр так долго продержался.

Я помню, в детстве на меня произвел огромное впечатление театр в Иркутске. Прекрасное здание, построенное в прошлом веке, масса переходов... Я совсем не помню спектаклей, но любил сам театр, что называется «запах кулис». Наверное, только это там и было. Теперь все изменилось: у всех телевизоры и масса других бытовых приборов, через которые можно ретранслировать искусство. По телевизору показывают, может быть, более известных и талантливых артистов московских театров, так зачем же зрителю идти по холоду или по грязи, да еще домой поздно возвращаться, если можно дома увидеть лучше? Наверное, духовный голод исчез, а может быть, атрофировался какой-то орган.

Важно, мне кажется, сейчас оставить театры в покое — пусть делают что хотят. Нужно только придумать, как их прилично содержать. Гарантировать артисту крышу над головой и хотя бы сто рублей в месяц, независимо от того, работает он или нет (конечно, это нельзя назвать деньгами, но ведь так и живут актеры в провинции). Главное же — должен быть сломлен, уничтожен механизм создания искусства как продукции департамента. Пусть театр ушел на периферию общественной жизни, пусть публика им не интере-

суется. Пусть театр будет формой аскезы для тех, кто хочет им заниматься. Пусть они будут нищими, но все-таки смогут выжить. Логика такая: давайте перестанем сыпать нитраты в почву. Конечно, она станет очень плохо родить, но, может быть, сама и восстановится. А человек, я думаю, более устойчив, чем почвенный слой. Те, которым сейчас по пятнадцать-шестнадцать, возможно, найдут свою дорогу. Только нужно дать им «землю». И статус. Для человека это очень важно. Если в него все тычут пальцем — вот идиот, не занимается делом, — это очень тяжело. Но люди театра обязательно появятся — в этом я оптимист... все-таки.

На съезде СТД, когда была борьба за власть, столкновение, старания забрать власть у министерства, взять самим, провинциалы ничего не понимали: какая власть, зачем она? А их было большинство, я сам был от периферийной делегации, но смотрел на всю эту борьбу с такой грустью... Да и что сделал СТД? Перераспределил деньги? А свобода творчества — кто у нас знает, что это такое?

Иван Бобылев

ДАЙТЕ СПОКОЙНО ЗАНИМАТЬСЯ РЕЖИССУРОЙ!

Диалог с режиссером

И. Б. Я не приемлю слова «застой». Может быть, оно и верно в сфере экономики или политики, но что касается духовной стороны жизни... Это было время накопления, уродливого сопротивления тому, что происходило.

Корр. Вы всегда так думали или только сейчас так говорите?

И. Б. Я жил (и думал) по тем же законам, что и все наше общество. Сейчас тем, кто не вложил свою жизнь в прошлое, легко его переоценивать. Мне гораздо труднее. Психология моего поколения заключалась в смирении с трудностями, с нелогичностью жизни. Казалось, еще немного и станет легче. В послевоенные годы думалось, ладно, будем сидеть на одном черном хлебе, только бы не было войны. Наступили пятидесятые годы и снова цепь потрясений...

Корр. Вы борьбу с космополитизмом помните?

И. Б. Да, прекрасно помню. Я учился тогда в Щукинском училище. Внезапно сняли Захаву, руководителя курса Шихматова за формализм и преподавателя русской литературы Павла Ивановича Новицкого за космополитизм. Тогда вообще речь шла о закрытии училища, потому что оно, дескать, работает не по системе Станиславского. Формализмом было все. Вот вынес артист стул на сцену — формализм! Разрушил «четвертую» стену! Все должны были работать по МХАТу, «по правде», и поэтому каждый управдом мог определить, «по правде» или нет играют актеры. Вот у вас шпингалетик на окне слева прибит, а надо справа. Вот у вас человек входит в галошах, а он должен сначала их снять, потом ноги вытереть и так далее. Были театры, в которых искусство такого рода было доведено до совершенства. Все шпингалетики были прибиты верно, и никогда никто не входил, не вытерев предварительно ног. А когда в охлопковском спектакле того времени «Сирано де Бержерак» Э. Ростана куклы раздвигали занавес, их быстро убрали. Это был формализм! Горюнову, наверное, только из-за его популярности прощали произносимые им хвалы «Принцессе Турандот», хотя общий настрой был таков: «Принцесса» — спектакль насквозь формалистический! То ли дело «Человек с ружьем» или «Виринея»! Так вот в той ситуации решили, что Захава как-то сам выберется, а Новицкому надо помочь. Симпатичный был человек, увлеченный своим предметом! Мы, студенты, решили написать письмо Суслову, уверены были, что наверху разберутся. Как-то меня в коридоре остановила Г. Коган, преподавательница истории партии, и сказала: «Если ты отправишь письмо, то вылетишь из партии». Я не поверил и поехал к своему другу В. Дорофееву, который перед войной был исключен из партии. Когда началась война, Дорофеев

ушел на фронт добровольцем, попал в госпиталь и оттуда написал письмо в ЦК, что, мол, с ним обошлись несправедливо. Его, правда, потом восстановили, но сказали, что так нельзя не то что писать, но и думать. Так вот Дорофеев сказал, что мои действия будут расценены как антипартийные, поскольку я использую антипартийные формы борьбы. «У тебя единственная возможность, — сказал он, — выступить на собрании». Был у меня трудный разговор с однокурсниками, я объяснял, что не посылаем письмо не потому, что я струсил, а потому что бесполезно... Сейчас я хорошо представляю себе, что было бы! Был бы «литературный кружок, возглавляемый космополитом Новицким». По краю ходили...

Тогда же события развивались так: я поехал к Новицкому и попросил его показать мне то, что он писал в последнее время. Я перечитывал его статьи и пытался найти в них нарушения, о которых было сказано в приказе Комитета по делам искусств и министра высшего образования. В приказе говорилось, что преподаватель Новицкий пропагандирует чуждую нам идеологию. И вот настал день собрания. Я не помню, кто из студентов делал основной доклад, но все мы пылко выступали в защиту Новицкого. Основным аргументом было то, что министры получили недобросовестную информацию... Новицкий сидел и плакал. Тем не менее его не восстановили и он долго ходил без работы, пока его не пригласил в Литинститут Гладков, в то время бывший его ректором.

Корр. Вас считают режиссером-традиционалистом. Как вы относитесь к такой формулировке?

И. Б. Если под традиционализмом понимать настойчивое художественное постижение человека, то да, я — традиционалист и считаю это направление самым благодарным для русского театра. Мы всегда были им сильны, разрабатывать его всей жизни не хватит. Вот сейчас говорят, что писатели работали исключительно по методу социалистического реализма. А это неправда, они в меру своего таланта писали. Это уже критики придумали определение и под него подогнали разные произведения.

Я — режиссер и не могу подходить к созданиям писателей как критик. Литературные образы для меня живые, они двигаются, я слышу, как они говорят. Существуют законы, по которым писатель не властен над своими героями. Так и режиссер. Он словно заглядывает в комнату, где что-то происходит: он может это ощутить, почувствовать, и тогда все схемы и методы отлетают. В связи с этим мне хотелось бы поднять проблему воспитания молодых режиссерских кадров.

Корр. Специального в театральных вузах или в более широком аспекте?

И. Б. Нет, я только о театре. На мой взгляд, мы сейчас воспитываем ученых стручков. Они все знают, все читали, но их образное мышление не разбужено. Скорее, можно про такого режиссера сказать, что он блестящий театровед. С ним интересно поговорить. И создается ложное впечатление на репетиции: все так интересно поговорили, возбудились, затратили творческую энергию, а на самом деле в искусстве

театра не продвинулись ни на один сантиметр. Другой случай, когда режиссер на пальцах что-то объясняет, кажется, что что-то невнятное, чушь какую-то... а потом, смотришь,— результат прекрасный.

У нас же больше обеспокоены воспитанием способности к рассуждениям. Так я думаю.

Корр. А вы не считаете, что способность к образному видению — врожденное свойство?

И. Б. Нет, это воспитывается. Это заложено в каждом художнике, а о неталантливых нечего и говорить...

Сегодня между логическим и ассоциативным мышлением — пропасть. Говоришь актеру то-то и то-то. Он отвечает: «Понял». Иди делай! А он играет совсем не то. Ему: «Мы же с вами договорились?!» А он опять: «Понял». И так до бесконечности, потому что художественное мышление спит в нем мертвым сном. Он не научен работать на уровне чувственных представлений.

В театре не надо говорить умные вещи. Можно говорить любые глупости, но только на них не настаивать. Есть театры, где кто-то что-то сказал и спор на три часа — он доказывает, ему доказывают. А бывает, ерунду какую-нибудь режиссер скажет — и все получается.

Впрочем, иногда все заканчивается по самым прозаическим причинам. Пришел в театр к девяти. Одна неприятность, другая... К одиннадцати часам — весь в заботах, ничего не соображаешь. Какая уж тут репетиция? И вообще-то говоря, у каждого человека есть «реактор». У одного он выгорает к тридцати пяти годам, у другого — к семидесяти. Я вижу, как человек буквально оседает, не потому, что ему нечего сказать. В области понятийного мышления он, может быть, очень силен, а художественные ресурсы в нем иссякают. Наша организация театрального дела такова, что не позволяет отдохнуть. Сколько режиссеру приходится тратить сил на создание условий работы — наверное, процентов 70, а остальные 30 — на творчество. Разве это рентабельно? На репетиции я спасаюсь от других дел, даже если это плохая репетиция.

Корр. Вы считаете, что ваша судьба сложилась счастливо?

И. Б. Я знаю одно. Я — коняга, я — работник. Наверное, ни один режиссер ничего сказать про это не может. Когда я вижу в своих спектаклях сцены, что сродни музыкальной мелодии, полные гармонии, тогда я думаю, что все, что я делал, — не зря. Но тут же рядом другой спектакль, проваленные картины, и тогда хочется застрелиться.

Если бы мне сказали — будешь еще столько же жить, но пройдешь все, что прошел, — я бы отказался. Не хочу повторять эту тяжелую дорогу...

Корр. Почему?

И. Б. Вся жизнь была регламентирована. Меня как-то спросили: как я двадцать лет управляю театром? Не могу точно ответить на этот вопрос, знаю только, что не по КЗОТу. Кодекс законов о труде касается общих положений, относящихся к производству. Что же касается творчества, то это — особый род человеческих отношений, которые надо

вывести из-под власти КЗОТа и отдать во власть устава, который каждый театр сам для себя создает. Я не знаю, как я просуществовал эти двадцать лет! Все, что можно было, использовал, шапку ломал, диктаторство проявлял. В театре не должность определяет отношения, а что-то совсем другое. В идеале самое прекрасное — это власть таланта, тогда ты сам готов подчиниться. Подчинение таланту происходит без унижения.

Корр. Почему вы, переехав в Москву, все-таки вернулись потом в Пермь?

И. Б. Да как-то все сошлось... Я проработал в Москве два года, и самым неприятным было тоскливое ощущение, что пьесы хорошие — редки и ко мне не попадут.

Корр. Почему?

И. Б. Да разве Розов или Арбузов отдали бы мне пьесу, когда в Москве столько режиссеров, которых они знают, с которыми давно связаны? Я был заранее чего-то лишен. А в Перми я ставлю того же Розова, и Розов знает, что я его не скомпрометирую. В Перми я себя чувствую нормальным человеком, а в Москве мне бы пришлось довольствоваться третьестепенными произведениями.

У меня сохранились нормальные отношения с актерами Театра имени К. С. Станиславского. Из Перми же мне в свое время позвонили и сказали — мы вас ждем, у нас тоже могут быть интересные дела. У меня тогда было много предложений — в Театр Леси Украинки, в Горький... но я выбрал Пермь.

Корр. Что вы считаете главным в своем творчестве?

И. Б. Я предпочитаю пьесы, в которых исследуется несправедливость по отношению к человеку. Несправедливость больше всего меня волнует. И зритель быстро откликается на такого рода тематику. Я знаю, как это бывает: и по отношению ко мне была проявлена несправедливость, и я делал вещи, в которых теперь раскаиваюсь...

Корр. Существует ли для вас проблема зрителя?

И. Б. Не могу точно сформулировать. Знаю одно: то, чем мы в пермском театре занимаемся, зрителю интересно. Никакого особого репертуара у нас нет. И классику ставим, и «Синих коней» Шатрова поставили, и «Звезды на утреннем небе» Галина...

Я против того, чтобы мне приписывали функции воспитания зрителей. Они же, зрители — академики, они жизнь знают лучше, чем я. Кто я такой, чтобы их воспитывать? Моя мать читала по складам. Но против ее знания жизни, людей я со своим образованием — мальчишка. Каждый зритель приходит в театр со своими представлениями о жизни, причем каждый считает, что его представления — самые верные. Я думаю, что спектакль рождается у зрителей, а у режиссеров он только материализуется.

...Года три назад мы суетились. Я стал снимать старые спектакли. От нас вроде как ждали того же, что от печати, от журналов. А мы не успевали. Это был трудный момент, но потом мы перестали шарахаться... В свое время, давно, я поставил «Великого государя» Соловьева. Меня интересовал не Грозный. Я на своем веку пережил много трактовок —

Грозный был таким, сяким. Я думаю, и сегодняшняя концепция не последняя. И не потому, что люди спекулируют на прошлом, просто ком истории поворачивается, его «пекут» то так, то эдак. Меня больше интересовал Шуйский, второй человек в государстве. Каждому руководителю, то есть первому человеку, наверно, приходилось ощущать, как им пытаются руководить. Как интересно добивался Шуйский полной власти, оставаясь вторым человеком?

Корр. А у вас в театре есть «второй» человек?

И. Б. Нет. Но вторых много. Я сам обижаю людей: актер хочет играть эту роль, я ему не даю; человек хочет прибавку к зарплате, а я этого не могу сделать. Я обязан обижать в силу должности. Зрители правы, говоря, что «театр — не богодельня», «вы подайте нам первый сорт, мы за это деньги платим». А другие говорят: «Мы вас назначили, а вы здесь что развели?»

Корр. Как вы ощущаете сегодняшнее настроение людей, общества? Их душевное состояние?

И. Б. Дураков нет. По крайней мере я их не встречал. Просто я видел людей, у которых другие представления о жизни в сравнении с моими. Каждый — эпицентр мирозданья. Но сейчас в нас развилась колоссальная нетерпимость. Почему ты делаешь не так, как я? Зачем? Не беру случай, когда недостатки в человеке мешают окружающим, но в остальном надо эти недостатки любить — смотри, какой он есть, я так не умею... Я говорю актерам — не делайте друг другу замечаний, спорьте через меня.

Сейчас все время говорят — плюрализм, плюрализм. А откуда возьмется способность к нему, когда десятилетиями воспитывалась нетерпимость, регламентированность мышления? Когда приходит к нам герой, мы его просто не узнаем. Пришел Высоцкий, мы его не узнали, Шукшина не узнали...

Мой отец был георгиевский кавалер, имел четыре класса, он дезертировал из армии, и когда спросили его, почему он это сделал, он ответил — убивать надоело! Вот как передать такое ощущение человека, как заглянуть в его душу?

Детям в школе прививалось уродливое мышление. Они «разбирают» там Татьяну или Арбенина по пунктам, осуждают или хвалят, а потом приходят в театр за подтверждением этих «пунктов», и мы не понимаем друг друга.

Корр. Вы оптимист?

И. Б. Меня привлекают люди, которые остаются людьми в самых крайних обстоятельствах. Многие, между прочим, и сегодня живут по своим принципам, которые не меняются в связи с сиюминутной конъюнктурой. Знаете ли, все следующие за Цезарем императоры отрицательно оценивали деятельность своих предшественников. Все уже было в истории человечества, и мы не умнее наших предков. Мы, правда, знаем, как выглядит обратная сторона Луны, но они что-то другое знали.

Нам сейчас кажется, что то, что происходит с нами, — это впервые в истории. Да ничего подобного! Хотя потрясение огромно.

За что, к примеру, молодым нас любить? Какой социализм мы им построили? И все же... я — оптимист, потому что

понимаю, что нет прямой дороги к демократической форме существования.

Корр. Но все же, кто мешает?

И. Б. Вавилова убил не Лысенко, не НКВД, а улюлюкающие «энтузиасты». Мы все были задействованы в этом крике, а Вавилов страдал, потому что понимал, какая могучая стена невежества перед ним, как сильна социальная истерия, похожая на чуму. Этой опасности мы подвергаемся и сейчас!

Мы, например, создаем гильдию режиссеров, которая будет судить, выносить решения, и я боюсь этих объединений. Мы опять идем к власти бульдозера, которым была уничтожена знаменитая выставка художников. Есть области, в которые не надо вторгаться, не надо скоропалительно оценивать. На место одного вида узурпаторства приходит другой. К сожалению, эта система ценностей, когда кто-то должен оценивать, выносить решения, прочно сидит у нас в мозгах. Я иногда хочу сказать — ребята, ничего не хочу, только дайте мне спокойно заниматься режиссурой, не говорите, что то, что я делаю, — плохо, отстало. Вы же не знаете, что человечество оставит, а что вычеркнет...

Борис Тохчуков

ОСТРОТА ПРОПИСНЫХ ИСТИН

Монолог режиссера

Одним из грустных проявлений кризиса в театральном искусстве страны, на мой взгляд, стало постепенное нивелирование театров. Почти все они сейчас — на одно лицо. Это касается и русских региональных театров.

Познакомившись со множеством коллективов из разных городов, я прихожу к выводу, что на афишах почти одни и те же авторы, на сценах — одна и та же манера игры, одни и те же приемы у режиссеров, у сценографов...

Потеряно и растрачено творческое многообразие, стремление к неповторимости, к поиску собственной художественной индивидуальности. Ведь каждый театр, каждый художник должен иметь свое лицо. А оно у всех, по-моему, стандартизировано. Существуют лишь мизерные отличия в уровне сценической культуры, режиссерском и актерском профессионализме.

Разрушительной мне представляется ориентация режиссуры на узкий круг популярных авторов. Предопределенность в отборе пьес сузила или свела на нет поиски театром «своей» драматургии, и тем самым активная позиция театра в создании оригинального репертуара как бы сама себя изжила.

Процессу утраты индивидуальности, которой многие театры в той или иной степени еще лет двадцать назад все-таки обладали, способствовала «кочующая» режиссура. Людей приглашали в театр практически без разбора. И не театр выбирал себе режиссера, а разные инстанции навязывали его театру (я имею в виду главных режиссеров, именно они, игнорируя исторические, культурные, этнографические и прочие традиции того или иного региона, того или иного творческого организма, начинали ломать и перекраивать труппу, внедрять «свой» репертуар, дублирующий столичные афиши). Через два-три года приходил новый «лидер» и начинал «свое» дело как принято, уничтожая «дело» и «дух» своего предшественника. Все это повторялось в большинстве театров в течение десятилетий.

Разрушение творческой самобытности усиливалось и по причине миграции актеров. Особо негативную роль играла при этом та группа актеров, которая приходила с очередным главным режиссером. Старожилы, чувствуя, что они не ко двору, поднимались с насиженных мест. И это повторялось много раз, во многих местах в пределах небольшого отрезка времени!

Доля вины в этом процессе распада ложится и на плечи критики. Оценивая творчество того или иного коллектива, подавляющее большинство критиков исходило из суждений, основанных, как правило, на школярском сравнении данного

театра со столичным эталоном. Вслух об этом не говорилось, но этим руководствовались. Выступая против одних стереотипов, навязывали новые. Помню, как один из критиков негодовал, что в одном из театров Дагестана ставятся спектакли в романтической манере 30-х годов, которые восторженно принимаются зрителем. Между тем эта традиция для данного театра и для данного зрителя является элементом сценической эстетики.

Вот другой случай. Просмотрев спектакль «Медея», один критик заметил, что он с интересом воспринимается зрителем и добавил — это на порядок выше многих спектаклей республик Средней Азии и Казахстана, но очень плохо в сравнении с постановками А. Васильева. Правомерны ли подобные аналогии?

Ведь мы уже знаем эту манеру бездумно подхватывать новое сценическое явление и механически внедрять его в практику без какой-либо связи с собственными культурно-историческими традициями. Так, поклонники творчества Ю. Любимова, А. Эфроса, А. Гончарова... с завидным упорством повторяли их театральные приемы на периферии, создавая многочисленные эпигонские спектакли, которые, по сути, пародировали сценическую эстетику лидеров. Мне памятно время, когда я после высших режиссерских курсов в 1969 году, вернувшись домой, вдруг стал встречать в разных городах постановки «Детей Ванюшина» С. Найденова. Режиссерами во многих случаях были мои однокурсники и студенты, которые в то время оканчивали ГИТИС. «Дети Ванюшина» создавались А. Гончаровым у них на глазах. Представляю, сколько еще (не виденных мною) механических копий появилось за эти годы на периферии, благодаря разным «верным» ученикам.

Конечно, нельзя быть в стороне от новых художественных веяний, но все должно проходить через глубокое осмысление и отбор.

Если говорить, скажем, о специфике театров Северо-Кавказского региона, то надо заметить, сколь отличаются коллективы друг от друга. И по жизненному укладу, и по психологии, и по традициям, и многому другому. Главной же фигурой, от которой зависит художественный поиск, лицо театра — режиссер.

Наиболее оправданным в этом контексте является взращивание «своей» режиссуры, формирование ее в системе идейно-художественных ценностей, этнографически, духовно и эмоционально связанной с регионом. То есть следует направлять учиться представителей именно местного населения, как это принято в национальных республиках. Русские периферийные театры тоже должны иметь это право!

С подготовкой режиссуры смыкается проблема актерских кадров. На мой взгляд, каждый театр может заранее спланировать состав труппы. Скажем, в своей программе социально-творческого развития театр определяет, что через пять-шесть лет ему потребуется молодое пополнение. С этой целью он делает заявку на подготовку актеров, кандидатуры которых тщательно отбирает в своем городе и посылает в ин-

ститут. Тогда мы вправе рассчитывать на создание дееспособных и самобытных периферийных коллективов.

Конечно, в театры будут привлекаться режиссеры и актеры «со стороны», но каждый новый человек должен соответствовать требованиям театра, его творческому укладу. Лозунг в итоге будет таков: «Театр воспитывает и ищет «своих» режиссера и актера, а режиссер и актер ищут «свой» театр».

Возможно, я говорю прописные истины, но меня глубоко волнует проблема возрождения самобытности театрального искусства.

Скажем, как строить театр на Северном Кавказе, в краю казачества, в частности в Карачаево-Черкесии? Его надо строить с учетом нравственных, художественных исканий русско-казачьей культуры. Искусство казачества представляет собой уникальное явление в отечественной культуре. Оно создавалось в течение почти двух столетий, возникнув на стыке русской, украинской и горской культур с ярко выраженными демократическими традициями. Уникальность и ценность этого феномена заключается в том, что он возник вопреки многим (политическим, нравственным, религиозным, психологическим) причинам, убедительно доказав, что органично, без нажима и подхлестывания, может происходить и взаимообогащение, и сближение разных культур и народов.

Русское казачество Кавказа многое позаимствовало у горцев даже в повседневном быту. Оно переняло горский костюм с его целесообразностью и элегантностью. Многое взяло из горского этикета, из его семейного уклада. В какой-то степени все это повлияло на психологию людей, особенно в выражении темперамента, безыскусности и прямоты суждений, высокого отношения к вопросам человечности и достоинства, мужества и благородства и вместе с тем в проявлении необузданности и бесшабашной, показной удали.

Существует расхожее утверждение, будто только искусство большого, великого народа может повлиять на менее крупные и тем более малочисленные народы. Пример же казачьей (иначе — южнорусской) культуры говорит об обратном.

Но говоря о южнорусской культуре (как, впрочем, и о других), надо отметить, что позже ей был нанесен огромный урон. В первые годы Советской власти проводилась репрессивная политика по отношению к кавказскому казачеству, которое до середины 30-х годов было ограничено в своих политических и гражданских правах. Как правило, репрессии против того или иного народа, сословия, большой группы населения разрушают прежде всего культуру. Уничтожая казачью «идеологию», по сути, свели на нет и богатейшую демократическую культуру. Поэтому в наше время, когда в целом народное творчество влачит жалкое существование, когда казачья культура почти вымерла и осталась где-то в станицах и селах, ее надо попытаться восстановить!

Светлана Горчакова

НЕТ, НЕТ И НЕТ!

Монолог режиссера

Дежурный эпитет «уникальный» применительно к Сыктывкарскому театру я слышу уже двадцать с лишним лет. Но можно ли говорить об уникальности в положительном смысле слова, когда двуязычие само по себе рождает огромное количество проблем, с которыми не знакомы театры одноязычные?

Основатель коми театра В. Савин познакомился с искусством сцены в России и на Украине, и, конечно же, русская театральная система была им взята на вооружение, хотя изначально театр создавался именно как национальный. В нем играли оригинальные коми пьесы и русскую классику в переводе. Первые профессиональные актеры учились актерскому мастерству в Ленинграде, да и все последующие студии тоже выпускались главными театральными вузами страны. Поэтому русская актерская школа стала единственной исполнительской традицией для наших мастеров. Неудивительно, что театр, задуманный как национальный, стал играть спектакли на русском языке. К тому же молодая национальная драматургия была еще не способна дать театру полноценные произведения, а переводы пьес с русского языка оказывались, как правило, неудачными — не было профессиональных переводчиков. И театр стал активно осваивать новое для него направление — русскую и зарубежную драматургию на русском же языке.

В последующие годы, когда в школах, детских садах и яслях, в учреждениях происходило последовательное изъятие коми языка из повседневной жизни, театр терял статус национального, превращаясь в некий гибрид, в котором родному языку оставалось все меньше и меньше места. Число постановок на коми языке уменьшалось и дошло до одного спектакля в год, а то и одного-двух в два сезона. Показ спектаклей на коми языке сократился с сотни до десяти-пятнадцати. Резко уменьшалась национальная часть зрителей, поскольку деревни, где сосредоточилась основная масса населения коми, вымирали.

Сегодня, когда мы наконец открыто признаем эти негативные явления, раздаются реплики, что виноват во всем театр и его деятели, которые обязаны были сохранить лицо национального театра. Но мало кто задумывается: почему интеллигенция не сумела остановить этот процесс? Не хотела? Смешно даже предполагать. Наоборот. Давным-давно поднимался этот вопрос, делались попытки изменить положение, но все благие намерения упирались в «экономику». О эта всемогущая экономика! Она диктует нам поведение, направляет творческие поиски в определенное русло!

Если рассматривать состояние театра с экономической

точки зрения, то театр наш назван «уникальным» абсолютно правильно. Однако слово «уникальный» приобретает в этом контексте зловещий смысл. Финансовые показатели, которые были определены театру в незапамятные годы, а в последующие слегка корректировались, основываясь на тех же данных, почему-то не учитывают его особенностей, условий его существования. А условия эти таковы: республика занимает огромное пространство, населенные пункты отделены друг от друга не десятками, а сотнями километров и добраться туда порой можно только на вертолете. Климат меняется резко. Национальное население в основном сосредоточено в селах и деревнях, где учреждения культуры находятся в ужасном нищенском состоянии. По сути, спектакли можно играть только в промышленных поселках и городах, но и там население главным образом русскоязычное.

В этих обстоятельствах, конечно же, появление двуязычного театра совершенно оправданно. Но статус такого театра должен быть особым!

Сегодня же наш коллектив поставлен в условия обычного театра. Он должен обслуживать русскоязычного зрителя, что дает ощутимые доходы и выполнение плана, и комиязычного, что доходов ощутимых не дает, ибо какие же сборы в деревенском клубе на пятьдесят-шестьдесят мест? А разве учитывают органы Министерства культуры РСФСР в размере дотации расходы на оплату национальных пьес, их перевод на русский язык, на диктора-переводчика и многое другое? Нет, нет и нет! Все эти траты ложатся дополнительным бременем на и так тощий кошелек «уникального» театра. Каким же образом выполнять план? Жесткий финансовый диктат, отрицающий специфику двуязычных театров, толкает нас на преступление перед своим народом, перед своей культурой: мы вынуждены сокращать постановки национального репертуара, ибо от него одни убытки. Творческую и нравственную сторону проблемы, как известно, финплан не принимает во внимание!

Всем известно, что национальным театрам автономных республик установлены щадящие нормативы — прокат спектаклей составляет 50% от количества проката в областных театрах. И дотация выделяется в достаточных размерах. А как же мы, двуязычные театры? Мы — в «уникальных» условиях, только со знаком минус: имеем гораздо меньше — по сравнению с одноязычными театрами — шансов выполнить план, но раз получаем такую же денежную субсидию, то должны постоянно напрягаться, чтобы «выжить», или идти по пути наименьшего сопротивления, превращаясь в обычный русскоязычный театр. Фактически сегодня мы к этому и пришли.

Предвидел ли кто-нибудь из тех, кто устанавливал нам экономические показатели, что их «деятельность» губительно повлияет на развитие национальной драматургии, например? Сегодня благодаря этой «деятельности» у нас катастрофическое положение. Нет нужды доказывать, что пьеса рождается в театре, драматург тоже. Но когда театр поставлен в подобные финансовые условия, он вынужден отказываться от работы с местными драматургами. Он просто не

может им заплатить. Так что никакого роста драматургов при театре нет и быть не может. Даже те драматурги, кому посчастливилось хотя бы один раз увидеть свое произведение на национальной сцене, должны были «стоять в очереди» на постановку несколько лет.

Можно ли это положение исправить или хотя бы улучшить? Да, если увеличить количество новых национальных спектаклей в репертуаре. Но как это сделать?

Подготовка молодых кадров — тоже больная тема. Обучение артистов ведется в московских и ленинградских театральных вузах. Как правило, молодые люди, только что окончившие школу, мало знакомы с театральной культурой республики. Закончив же столичные институты, они получают информацию о мировом театральном процессе, о столичном театре, а объем знаний о национальном искусстве у них минимальный. Все чаще наши выпускники любыми способами стараются устроиться в русские театры других городов и не возвращаются в свой родной Сыктывкар. Так получилось и с выпускниками студии 1989 года Театрального училища имени Б. В. Щукина. Из пятнадцати актеров вернулись в театр только шесть. Остальные рассеялись... Рассеялись и наши надежды на появление нового профессионального поколения артистов.

И еще одна проблема, тоже весьма остро стоящая перед двуязычным театром, — проблема сценической речи. Играя на двух языках, актеры обязаны почти ежедневно перестраивать свой речевой аппарат, ибо произношение многих букв в коми и русской речи существенно отличаются друг от друга. Разумеется, постоянно ощущается дискомфорт. Насколько легче в этом отношении чувствуют себя одноязычные актеры! Им не нужно тратить энергию на психологическую «перестройку» с одного языка на другой. Не говоря уж о том, что двуязычным актерам необходимо не только говорить, но и думать на разных языках.

Я перечислила вопросы, которые сегодня наиболее остро стоят перед нашим актером. Но проблем гораздо больше. Наверное, всем вышестоящим организациям надо признать, что театры, работающие на двух языках, — это действительно необычные, уникальные коллективы. К ним нужен особый подход. Следует учитывать специфику их работы при внедрении экономических моделей. Необходимо также признать статус такого театра в качестве национального! Надо снизить многие нормативы и показатели. И дотацию, вероятно, выделять не среднеарифметическую, а исходя из реальных условий, в которых театр живет и работает, исходя, если можно так выразиться, из его предназначения.

Вячеслав Кокорин

Я НЕНАВИЖУ СЛОВО «БОРЬБА»

Монолог режиссера

В недавнем прошлом театр много сил тратил на то, чтобы разорвать идеологические силки. Он пробовал свои мышцы и ощущал себя нужным. Когда упираешься в стенку, чувствуешь не только ее твердость, но и силу, с которой на нее давишь. Но сами того не сознавая, мы оказались в плену этой борьбы. Театр был подогнан к задачам сопротивления так плотно, как никакое другое искусство. В этом смысле он несчастен. Художник, композитор могли дождаться своего часа, театр пострадал больше всех. С нас сняли путы, нам казалось — вот мы сейчас, а мы на этом скором поезде в такой тупик заехали, что надо давать задний ход. И кто, интересно знать, побежит за этим поездом, кто будет смотреть (за деньги, заметьте) нашу «откатку»?

Я видел, как репетировал «Багровый остров» М. А. Булгакова Александр Дзекун. Он весь сгорал от желания заразить артистов политическим ощущением времени. И я его понимаю — мы все этим жили, мы говорили только про свой больной зуб и театр, кажется, любили, потому что он пробуждал в нас этот пафос страдания и борьбы. Мы, вообще-то, к чему приучены, то и любим. Я как-то попробовал пюре из бананов (лакомство кубинцев), и оно мне показалось ужасным. А ведь жареные бананы на самом деле по вкусу очень похожи на нашу картошку.

Очень плохо, что жизнь научила нас постоянному сражению. Я вот чувствовал себя хорошо только тогда, когда приходилось драться. Я гордился своими победами, как воин шрамами, получал удовольствие от того, что могу не пустить в зал секретаря обкома. Возникало ощущение собственной силы, с этим запалом я приходил к артистам и их тоже накачивал. Я не понимал, что надо за всем этим видеть другую жизнь. Я смотрел с ожесточением на холеные лица негодяев и думал, что покараю их. Но это все равно что идти в лес с намерением передавить все поганки. Это, конечно, неплохо, но с чем я вернусь домой? Ну, передавлю все поганки, ну, убью всех комаров... Дальше что? И вообще... Во-первых, это — самообман: нельзя передавить все поганки и убить всех комаров. Во-вторых, нельзя на это свою жизнь тратить.

Часто возникает ощущение, что меня перевезли на другой берег. Когда плыли, было весело на пароме, рядом была компания, пела гитара, все веселились и любили друг друга, а потом я оказался на берегу один, все разбрелись, и у меня такое тяжелое душевное состояние, что я не знаю, как жить дальше. А Робинзоном быть уже не могу...

Я счастлив, что в моей жизни был Анатолий Эфрос. Коробка сцены в его спектаклях оживала истинными человече-

скими чувствами. Я счастлив встречей с Николаем Александровичем Мокиным, который создавал свой сценический мир. Мокин не сводил счеты с реальностью, в которой жил, а размышлял исходя из бытовых ситуаций о вещах вечных.

Одна из наших бед как раз та, что мы существуем в соревновательном мире. Чувство соревновательности живет в нас, мы работаем не для себя, а для победы. «Все для фронта!» Мы этот фронт придумываем и для победы кишки рвем себе и другим. Безумие какое-то! Я часто думаю о том, как страшно уходят наши режиссеры. Смерть Эфроса — это не просто трагедия, это — стыд Советской власти. А Товстоногов? Он ведь постоянно должен был держать марку. Дело доходило до того, что в последнее время нельзя было ругать его спектакли, и он это мучительно переживал... А потом к нам приезжает Питер Брук и рассказывает о том, какой прекрасный возраст старость, какая это замечательная пора и что надо дожить до старости, чтобы понять всю ее мудрость. Он везет своих артистов для «погружения» в Индию на два месяца, потом оставляет их там на третий, потом они играют в Авиньоне свой спектакль, и если он не очень кому-то нравится, это не смущает режиссера и мало влияет на его профессиональную судьбу.

В Стокгольме я видел спектакль Ингмара Бергмана «Долгое путешествие в ночь» О'Нила, в котором актеры неторопливо разворачивали сценическое действие. Я смотрел и думал: кто из наших режиссеров может позволить себе такие ритмы? У нас все как бы побыстрей, да похитрей, чтобы люстра спустилась внезапно или чтобы мужик разделся догола... Скоро хирургическую операцию будем показывать во всех подробностях, кишки на локоть наматывать.

Это все, я думаю, от какого-то состязания, от желания взобраться на гору побыстрее. А главное ведь, не гора сама по себе, а свежий вольный воздух, которым там можно надышаться. Мы же все время состязались, и это существует уже на уровне психологической установки.

Как болезненно у нас переживает режиссер неудачу! Он же ни на минуту не позволяет себе расслабиться. Все время в напряжении. Как это так, у меня не получается, а у кого-то получается?! Когда-то наш руководитель курса В. Андрушкевич рассказывал: «Раньше мы ходили друг к другу на репетиции, потом собирались и разговаривали. Не получается, скажем, у меня какая-то сцена, я пожалуюсь, а кто-нибудь подскажет какую-нибудь штуку, я ее попробую, и тот, другой, радуется, если у меня получилось. И никто ничего друг от друга не скрывал. И не прятал». Я понимаю, когда бродвейские продюсеры скрывают какие-то технические изобретения, но мы-то соперничаем друг с другом по иным причинам. И это все внутри нас.

В свое время в Иркутском ТЮЗе я знал, как и куда вести дело, чтобы всем нам, участникам его, не существовать как сослуживцам. Надо было что-то менять в структуре театра, ибо количественный набор подразумевает какие-то качественные изменения. Нужен был новый принцип формирования труппы. А вот этого-то мне и не позволили сделать. Перед тем как уйти, я провел переизбрание. Думал так: ес-

ли две трети будут за меня, то останусь, если нет — уйду. Произошло первое. И я был благодарен людям, которые захотели со мной работать. Директор, однако, не разделила моих планов и стала тормозом со всем своим конторским аппаратом. Я предлагал заменить директора, но все решало тогда начальство, и оно предпочло нормального верного члена КПСС не понятно куда гребущему островитянину-режиссеру. После меня ушли еще десять человек, и театр надолго остался без репертуара. Но это никого не смутило...

Приехал в новосибирский театр «Красный факел» выпускник ЛГИТМиКа Андрей Максимов. Начал очень энергично, в него труппа поверила, а с директором — конфликт. Театр тяжелый, утеряна сама система взаимоотношений артистов и режиссера. Я знаю, чем все это кончается. Режиссер расходуется на эту борьбу, и его выпихивают или выносят... Вот типичная до банальности судьба периферийного режиссера. Не случайно можно пересчитать тех, кто долго держится в одном театре.

То, что мы должны быть свободны от чиновников,— это само собой разумеется. Слава Богу, и среди них появляются люди, с которыми можно договориться, которые устали за художниками следить. Но дело в том, что внутри себя мы не свободны. Я ночью просыпаюсь в ужасе и думаю, что в моем спектакле есть что-то, что уже у кого-то было.

Мы живем в состоянии постоянной истерии. Мне кажется, нам всем надо отказаться от страстей победителей и побежденных. Для творчества нужен другой рычаг. Соревновательность наша страшна тем, что она калечит психологию. К тому же в нашем деле не бывает победителей. Одни побежденные. И в нашем большом мире всем хватит места и славы. Пусть кто-то организовал на чей-то взгляд скучный театр, но люди хотят в нем играть, и у него есть свой зритель. Дай Бог ему успеха! А кто-то другой организовал совсем другой, слишком веселый театр, и там тоже хотят играть и тоже имеется свой зритель. И ему дай Бог успеха! В чем, спрашивается, проблема? В нашем неугасающем стремлении переделать всех под себя? В нашей противоестественной манере сделать так, чтобы у всех все было одинаковым?

Почему все-таки так короток путь периферийного режиссера? Почему не реализуются планы, которые представлялись такими реальными в ночных беседах? Я, к примеру, и вполовину не осуществил своих замыслов. А ведь это были замыслы в экспликациях, не на словах!

Сейчас для того, чтобы театру выжить, надо увидеть во многих режиссерах разное. Не говорить, что нет, мол, спектаклей-событий, что один победил, а другой проиграл, а взять и вдруг заметить: в спектакле такого-то — замечательная атмосфера; а в спектакле другого есть нестандартная, прекрасная сцена! И это больше бы помогло художникам сцены, чем что-либо другое. Это надо суметь вовремя сказать.

Если уж говорить об общем кризисе театра, то, мне кажется, не надо его искусственно перебарывать, искать способы выйти из него. Я бы считал наоборот: надо в него вой-

ти, нырнуть и исчерпать до конца, чтобы открылось новое ощущение себя и мира.

Но все же, как жить дальше?

Надо, я думаю, перестать размахивать руками. Как говорит в «Вишневом саде» Петя Трофимов. И режиссерам, и актерам перестать. Перестать думать, что все разом изменится, что мы все перевернем. Перестать кому-либо что-либо доказывать, кроме как самому себе. И понять наконец: то, что у нас за плечами, — наше прошлое, наша собственная жизнь!

Не надо на злобу отвечать злобой. Мы же часто сами провоцируем ее. Помню, как, открывая сезон, на сцену вышел секретарь комитета комсомола и сказал: «Пусть наш театр будет бойцовским, непримиримым». Непримиримость была категорией общественной добродетели. А как мы в перестройку вступали? Все с тем же оголтелым непримиримым энтузиазмом!

В Омском театре идут «Дети Арбата» А. Рыбакова. Артисты серьезно относятся к этой работе, но мог ли в принципе такой материал стать «предметом» театрального исследования? Таким вопросом мало кто задается. Получилось, что тема Сталина — чуть ли не единственная, что интересует сегодня зрителей. Появилось столько Сталиных, сколько в свое время Лениных. Я ощущаю в этом какую-то фальшь. Причем исконную, актерскую. Свалили льва, пришли шакалы, чтобы рвать его на куски и рычать от удовольствия: «Вот мы как его сейчас!» Но лев-то мертв, и давно. Это не они его свалили, это другие положили свои головы, кровью харкали, чтобы подготовить перемены. Политики, писатели, просто честные люди. Они выслеживали дикого зверя, его миграционные пути, думали, как «взять», причем делали все это задолго до официального разрешения на «охоту».

Современный театр разъедает цинизм. Сегодняшняя тиражированность Сталиных это подтверждает. А за цинизмом скрывается растренированность. Когда я вижу во МХАТе, как замечательный артист Олег Табаков позволяет себе избитый актерский ход, мне становится жутко. Одна надежда, что спектакль на спектакль непохож, что это была случайность... Я как-то повел знакомых на «Ромео и Джульетту» гастролировавшего в Риге Московского театра на Малой Бронной и испытал чувство неудобства перед своими знакомыми — так формально игрался артистами некогда замечательный спектакль.

Как и многие теперь, я побывал в Америке, и мало того что повсюду встречал потрясающую доброжелательность, но еще и предельную готовность к работе. Я репетировал в Центре Юджина О'Нила пьесу «Коттедж», где у одного из артистов была бессловесная роль собаки. Он прочел всю пьесу, работал самостоятельно, а потом спросил меня: «В этом эпизоде я — маленькая собачка или я старый умирающий пес?» Я ему ответил: «Сделай так, чтобы из старого пса ты на минуту становился молодым». Он выслушал, а потом пошел на сцену и сыграл. Или вот случай с молодой актрисой. Я объяснил ей довольно трудную сцену, где ее пер-

сонаж фигурирует как бы в воспоминаниях отца. И вот она меня спрашивает: «Какой ты хочешь, чтобы отец меня вспомнил?» Я был потрясен. Ведь это надо было придумать такой вопрос! И надо было поставить перед собой такую задачу!

Я вспомнил наши «домашние» репетиции. Что можно услышать в тот момент, когда ты артисту ставишь подобную задачу? Артист говорит: «Это реально со мной было или не реально?» Я говорю: «Да, реально!» А он: «Это я вспоминаю или он вспоминает?» Ответ: «Он вспоминает». И актер тогда говорит: «Тогда вы ему скажите, чтобы он вспоминал, вы его сюда выведите под фонарь, пусть он делает вид, что меня вспоминает таким, каким надо! Я могу сыграть только реально...»

Еще что интересно. Был среди американских ребят известный бродвейский артист Джеффри де Муни. Он со всеми общался на равных. Никакого высокомерия. Я его спросил о работе в этом сезоне, и он ответил, что еще не знает, нет контрактов. Значит ли это для американского артиста, что жизнь рушится или что он в плохой форме? Да ничего подобного! Это означает только, что в данном театре в этом сезоне что-то не получилось и что надо искать другой вариант. Или, к примеру, если кто-то с кем-то не может столковаться — не трагедия и не повод сторожить человека в темном переулке и сводить с ним счеты. Это значит только, что надо собраться и поговорить по-людски. Была же и у нас когда-то антреприза. И когда сезон заканчивался, антрепренер говорил артисту: «В этом году тебе роли не предвидится, поезжай в Новгород!» И ничего страшного не было.

Вообще-то говоря, созидать, строить гораздо труднее, чем разрушать. Прийти к артистам и подвигнуть их на творчество — вот достойная цель. Режиссеры, организовывая артистов на акции, называемые спектаклем, их формируют. Я часто думаю, что актеры обворованы жизнью не только материально, но и духовно. Режиссеры посредством пьесы представляют на суд зрителя свою концепцию, вступают в конфликт с неустраивающими их явлениями, воюют, а артисты — как «припой». То, что сгорает. Вопрос всегда в изначальном отношении: или это драгоценный металл, или такой, которым кастрюли латают.

Это мы, режиссеры, позволяли артистам работать халтурно, потому что главное для нас было — спаяться, схватиться, причем часто с картонными противниками. Немудрено, что сегодняшний артист в абсурдной ситуации. Мы избавили-таки его от художественного творчества. Мы использовали его как рать для своих боев, чтобы вместе искать удовольствие в суррогате творчества. Мы портили его, не требуя проявлений иного порядка...

Индивидуальный энтузиазм по поводу прекрасного будущего нашего театра должен смениться ощущением, что жизнь уже идет и завтра заново ничего не начнется. Мы уже путешествуем в одном ковчеге, а выплывем не выплывем, кто знает? Я понимаю, как прав Брук, когда говорит, что зрители должны полюбить театр как таковой. Театр же, если он примитивен, воспринимается как плохое кино: посмотрел и

тут же забыл. И это уже не проблема искусства, а проблема использования свободного времени.

«Кризис» стал модным словом, но не всегда понятно, что оно, собственно, означает. Кризис — это ведь остановка в развитии, распад. Сейчас трудно понять, как на искусстве отразятся те преобразования, которые должны произойти в нашей стране. Предположения возникают достаточно тревожные. Нам пока что предложено перестать быть придатком политики, малооплачиваемым пособием. Но как жить дальше — не понятно! Я думаю, все будет зависеть от необходимости театра обществу. Есть же интеллигентные люди, которые интересуются поэзией, музыкой... но театры на тысячу мест могут собрать такую публику всего один-два раза. Только маленькие театры сегодня могут позволить себе элитарный репертуар. Потребности же широкого зрителя в художественности мы не пробудили. Это реальность.

У нас в стране культурный кризис. Никому ничего не надо. И этим все сказано. И это все надо воспринимать как часть целого: грубость персонала гостиниц, грязь на улицах и поверхностность сценических постановок, плохую актерскую речь... Но надо начинать что-то делать!

Рифкат Исрафилов

КТО ВИНОВАТ? ЧТО ДЕЛАТЬ?

Диалог с режиссером

Корр. Какое наследство досталось вам от предшественников, когда девять лет назад вы стали главным режиссером Башкирского театра имени Гафури?

Р. И. Ну какое? Привычное безразличие зрителей, невнимание руководства республики к судьбе театра, труппа числом в восемьдесят человек, ощутимое давление местных авторов, членов СП, считавших театр своей вотчиной... Но, может быть, самое главное, самое серьезное и болезненное — это ощущение разрыва с традициями, ощущение какой-то неестественности привычных театральных форм.

Корр. Известно, что вашей республике особенно «повезло»: А. Жданов лично производил чистку в Уфе в 1938 году.

Р. И. Из двухсот одиннадцати человек, участвовавших тогда в партийном Пленуме, в живых остались единицы. В число репрессированных попала практически вся творческая интеллигенция. Указания, исходившие из так называемого Аксаковского дома, где размещался Жданов (теперь это здание Оперного театра), коснулись театральных деятелей и Башкирии и Татарии. Погиб основоположник татарского театра Муртазин, драматург Авзал Тагиров и очень много других одаренных людей, талант которых мог послужить развитию национального сценического искусства. Образовались как бы пустоты. И теперь, чтобы их закрыть, чтобы перекинуть мостик из прошлого в настоящее, надо искать длинные и крепкие доски. Чтобы те, кто придет за нами, ощущали под ногами твердую почву.

Корр. Режиссер Анатолий Васильев, с которым вы, я знаю, учились на одном курсе в ГИТИСе, тоже говорит о том, что судьба поколения 80-х годов — послужить такими вот досками для мостков. Вы готовы поступить столь самоотверженно?

Р. И. Мне кажется, вопрос уже так не стоит. Слишком серьезная ситуация. Уже поздно рассуждать, решаться на что-то. Надо просто это делать, становиться кто чем может. Хоть «досками», хоть «мостками»...

Корр. Ну что-нибудь все же сохранилось?

Р. И. Обнадеживает, что и сегодня в деревнях устраиваются театрализованные представления, в которых участвуют такие персонажи, как сваха (приметой ее костюма служат закатанные шаровары), Уралбатыр (то есть богатырь, заступник), Алпамта (добрый герой, появляющийся в особо драматичные моменты); есть и обитатели потустороннего мира. Например, условно назовем его Чертополох — соединение черта с кем-нибудь еще в зависимости от того, чей образ «примеривает» на себя Чертополох...

Из больших, многосложных представлений прежде всего надо назвать «Свадьбу». В самом красивом месте деревни ставят юрты, в них или около них разворачивается действие. То ждут жениха, то выкупают невесту... и так далее в соответствии с народными обычаями. В представление вкрапливаются спортивно-игровые сцены: скажем, из ведра, полного воды, надо достать золотую монету без помощи рук...

Люди очень любят такие представления, наряжаются, вынимают из сундуков старинные платья, поют народные песни... Одни башкирские костюмы — настоящий кладезь для театра!

Корр. Существенно ли отличие представлений у башкир и татар?

Р. И. Очень много общего. Но есть и нечто особенное. Например, отсутствие религиозных, мусульманских мотивов у башкир. Это объясняется тем, что к нашему народу религия пришла позднее, чем к татарскому.

Корр. Как современные театральные приемы сочетаются с «народным стилем»?

Р. И. Условно говоря, искусство представления ближе башкирской сцене. В народных празднествах это очень заметно. Школа же, которую проходит большинство наших актеров и режиссеров, — это школа психологического театра. Уже на стадии ученичества возникает проблема, как сочетать все, к чему привык с детства, с сегодняшними формами театра, не насилуя при этом ни того, ни другого?

Корр. Естественное сохранение и развитие сценических традиций невозможно без определенного культурного контекста...

Р. И. «Воздух культуры» — не абстрактное понятие, это реальность. Либо он есть, либо его нет. Я думаю, ситуация, сложившаяся в национальной культуре, является следствием искусственной селекции, проведенной еще в 40-е и 50-е годы и укрепленной в то время, которое мы называем теперь «застойным».

Что до театра, то хороший театр — это барометр духовного развития нации, а не просто некое престижное учреждение.

В свое время обезглавили писательскую организацию республики, потом, в брежневские годы, талантливым людям с неодинарными взглядами и независимым характером трудно было пробиться.

Сегодня некоторые писатели — члены СП, думают, что присутствие в творческом союзе защищает их от творческой конкуренции, дает право на постановку... Все перевернуто с ног на голову. Истина ведь проста. Право есть только у таланта, притом что и у талантливого писателя бывают сбои. Ведь тот факт, что пьеса написана на башкирском языке, сам по себе еще не гарантирует национального достижения. Национальный патриотизм не заменяет профессионального мастерства. А наши писатели, видно, думают, что членством в СП защищены от неудач. По-настоящему одаренный человек, мне кажется, всегда обуреваем сомнениями насчет своих произведений. Режиссеры же, увы, в реальной жизни имеют дело не с сомневающимися в себе талантами, а с пустыми амбициями.

Корр. С чего в театре начинается разрушение?

Р. И. Я думаю, с амбиций. С того момента, когда личные интересы превалируют над интересами творческими.

Всем нам, мне кажется, не хватает озабоченности состоянием нашей культуры. Мы думаем о себе как-то отдельно от проблем культуры.

Корр. Но все-таки как вы находите «свои» пьесы?

Р. И. Сейчас я надеюсь на двух молодых драматургов. Один — журналист, который, правда, написал уже три пьесы. Это Флорид Буляков. Он мне кажется человеком с неординарным внутренним миром. Второй — Наиль Гаритбаев. Оба мыслят нестереотипно и относятся к себе и своему творчеству — что для меня важно — критически. То есть у них есть шанс вырасти и творчески развиться.

Корр. Но, может быть, что-то стоило бы сохранить из опыта прошлого?

Р. И. Конечно. Прежде всего нравственную чистоту, столь оберегаемую в народе. Башкиры — открытые, доверчивые люди, в их сознании укрепились определенные нравственные понятия, и они за них держатся.

К примеру, у нас нельзя играть «Звезды на утреннем небе» А. Галина. Это бы оскорбило зрителей. Они не поняли бы театр, на сцене которого показывают обнаженных мужчин и женщин. Это абсолютно неприемлемо.

Интересно еще одно. В башкирском театре дидактичность, нравоучение, мораль не только не отпугивает зрителей, но, напротив, горячо ими приветствуется. Они внимательно, уважительно слушают все, что говорят артисты, свято веря, что в театре может быть произнесено только самое мудрое, нравственное — само собой, из уст положительных героев. Согласитесь, не везде так.

Корр. Это, мне кажется, вполне совпадает с приверженностью искусству представления, к живому восприятию исконной условности театра.

Но, несмотря на богатые народные традиции и сегодняшнее бытование некоторых фольклорных форм, в целом башкирское искусство сцены, как я понимаю, находится в тупике. И, зная это, как вы собираетесь выбраться из него?

Р. И. Театр, мне кажется, болевая точка общества. Он должен обнажать раны... Но чтобы театр влиял на людей, надо к восприятию искусства сцены готовить зрителя, что называется, с младых ногтей.

Красота должна окружать человека, она не только в книгах. Когда человек впитывает красоту еще до осознания ее, происходит формирование личности, способной к восприятию искусства. А если вокруг человека красота — в мизерных количествах, если, чтобы ее добыть, нужно приложить немыслимые усилия, то что после этого может сделать театр? Воспитание в нашей стране нехудожественное. Вот где начало кризиса.

В некоторых странах, я знаю, преподают актерское мастерство в обыкновенных школах с первого класса! Разве это можно сравнить с тем, что получают наши дети?

Корр. Сложились ли у вас какие-то конкретные планы преобразований?

Р. И. Может быть, не очень стройный, но сложился некий план. Я думаю, например, что должна быть создана государственная культурная программа, потому что положение вообще с культурой у нас в стране ничуть не лучше, чем с экологией. Множество проблем, в том числе и проблема межнациональных отношений, непосредственно связаны с уровнем культурного развития.

Проблема культуры — не башкирская и не татарская проблема. Это — общегосударственная проблема, притом — насущная!

Корр. Чем в этом случае может помочь театр?

Р. И. Театр, мне кажется, не должен зависеть ни от каких организаций. Это — сугубо творческий феномен. Всякая зависимость превращает театр в учреждение со всеми вытекающими из этого дурными последствиями. И в театре (хотя я предвижу скептические замечания) хозяин — режиссер. Он выбирает. Он, правда, и отвечает. Он должен иметь возможность ставить то, что хочет, и с кем хочет. Тогда от него можно требовать высокохудожественного результата! А сегодня жизнь режиссера — это цепь зависимостей разного рода.

Мне кажется также, что сам тип репертуарного театра хорош для таких столичных коллективов, как МХАТ, Малый, Большой театры. В провинции репертуарный театр — телега, которую с места не сдвинешь.

Корр. Вам, конечно, известны разные формы организации театрального дела. Какую из них вы бы предпочли?

Р. И. К примеру, в Анкаре существует единая труппа. Все артисты — на договоре. Руководство тоже единое. В его руках — все игровые площадки города. На каждой из них выступает «своя команда», которую подбирает, — и это само собой разумеющаяся вещь — режиссер. Площадки разные, и используются они в зависимости от жанра и масштаба предполагаемой постановки — камерной или, скажем, с эпическим размахом...

Корр. Интересно, конечно, было бы познакомиться с возможно большим числом таких начинаний. В этом смысле западный опыт нам бы мог пригодиться.

Имеют ли возможность режиссеры и актеры национальных театров видеть спектакли своих зарубежных коллег?

Р. И. В редчайших случаях. Хотя я сам недавно побывал в Турции, это скорее должностная привилегия, чем что-либо другое... Я, например, считал бы очень полезным послать в американский Центр Юджина О'Нила одного-двух наших драматургов. Но как это сделать?

Корр. Не знаю что и сказать... К сожалению, наша театральная элита продемонстрировала в последние годы столь сильное стремление к ощутимым заграничным благам, личному престижу, что некому и некогда подумать о деле и других людях, не имеющих столь интересных возможностей.

Р. И. Ясно, что все эти вопросы не будут решены до тех пор, пока не решены главные вопросы культурной политики. Пока существуют те, кто что-то распределяет и кем-то (пристрастно) руководит. Сама структура и театров, и СТД, и

министерств культуры препятствует развитию демократии и способствует возвращению административного стиля. А с ним и безответственности по отношению к культуре.

Корр. Но вернемся к нашим цеховым проблемам. Что вы вкладываете в понятие «режиссер национального театра»?

Р. И. Определение не будет исчерпывающим, но я скажу так, как думаю в настоящий момент.

Для меня главное — найти и суметь выстроить определенные взаимоотношения на сцене, и чтобы при этом характер этих взаимоотношений был башкирским, а не каким-нибудь иным. Свойственная, скажем, башкирскому характеру лиричность, мягкость, искренность должны, мне кажется, в современном спектакле сохранить свое место. В Стерлитамаке я поставил «Медовый месяц» Булякова именно с целью соединить национальные и современные формы сценического мышления.

Наш зритель воспринимает не всякую знаковую систему. Какой-нибудь авангардный спектакль я плохо представляю себе на башкирской сцене. Не в принципе, а в смысле восприятия зрителей. В свое время у нас игрался спектакль, сделанный в подобной знаковой системе, но материал пьесы был близок зрителю (там речь шла примерно о том же, о чем писал Ф. Абрамов в своих «Братьях и сестрах»). Назывался спектакль «Судьба — не судьба». Но сегодня мы потеряли то, что было когда-то найдено. И надо все начинать сначала... Время стремительно идет, и теперь уже надо выстраивать новые, другие взаимоотношения...

Корр. Видите ли вы сейчас какие-то ошибки в своей творческой жизни?

Р. И. Больших и маленьких ошибок было множество, но сегодня я понимаю, как верно было все то, чему учил нас всех в ГИТИСе Андрей Алексеевич Попов. А я, придя в театр, побоялся потерять зрителя. И потерпел неудачу как художник.

Для меня примером настоящей бескомпромиссности служит жизнь и работа М. М. Буткевича. Я у него учился в ГИТИСе. Так вот этот человек работал даже переплетчиком (это при его-то редкой специальности и при его профессионализме!), чтобы прокормить себя, но на компромиссы не шел.

Мне повезло, что в годы учения я соприкоснулся с наиболее современными методами сценического искусства. Самым сильным аналитиком был, по-моему, Анатолий Эфрос. Он очень много дал. Позже я стажировался у Г. Товстоногова (и, кстати говоря, понял, как важно не бросаться из стороны в сторону в искусстве), но все же А. Попов, А. Эфрос и М. Буткевич остались для меня главными фигурами моей жизни.

Корр. Классический вопрос. Ваши планы на будущее?

Р. И. Я было настроился на размышления...

Корр. Тогда ваше эстетическое кредо?

Р. И. Я — за образное мышление, за метафору, за символ, которые проходят через аналитический разбор...

В спектакле для меня главное — выстроенность движений и линий.

Мне, вообще-то говоря, надоело репетировать как обычно. Взять старт, мне кажется, надо с необычной сценической формы. Может быть, использовать Кабуки, приемы гротеска... Предложить артистам сыграть попугая, куклу... и в найденный внешний образ «внедрить» нужное содержание. Надо пробовать со всех сторон. И важно избежать при этом пошлости. Все это я намерен проделать при постановки комедии «Ох, кто там лежит» Наиля Гаритбаева.

Корр. При всей сложности стоящих перед вами проблем состояние поиска, может быть, самое счастливое время для художника?

Р. И. Я, вообще-то говоря, думаю, что нет ничего полезнее кризиса. Просто надо попытаться не увлечься собственными переживаниями. А так, кризис — это начало, рождение чего-то нового.

ПРОБЛЕМЫ И СИТУАЦИИ

Валентина Федорова

ФАНТОМ

О городских театрах особенно и не принято писать. Живут себе и живут. В конце концов, не в них происходит то, что называется «театральным процессом». Да и происходит ли что-либо вообще? Есть ли смысл в их странном существовании, порой за гранью не только искусства, но и здравого смысла?

Изредка появятся столичные критики, изругают в пух и прах робких провинциалов, надают невыполнимых советов, подразнят рассказами о последних постановках мэтров, о выставках, встречах, гастролях... и нет их. Остаются ущемленные самолюбия, тоска и чувство заброшенности, ненужности, второсортности, обида на несложившуюся жизнь. Режиссеры еще порой выезжают за пределы своего города, их могут позвать на конференцию, на одну из многочисленных «лабораторий», на репертуарное или иное совещание, пригласить на постановку в другой город — покрупнее да позначительнее. А актеры... Так что в целом положение городского театра иначе как плачевным не назовешь.

Многое в их жизни определяется тем, что они возникли на базе колхозно-совхозных коллективов, которые создавались в тридцатые годы и были призваны нести культуру в массы. В деревне, где и радио-то было в диковинку, приезд артистов становился настоящим событием. За пять лет сеть таких театров увеличилась более чем в десять раз (с двадцати трех в 1934-м, до двухсот семидесяти семи в 1939 году). И поскольку колхозники могли попасть в Москву разве только в фильме Пырьева «Свинарка и пастух», то для реальных колхозников приезд театра был первой, а иногда и единственной встречей с искусством сцены.

Великая Отечественная война привела к сокращению сети этих театров. Кочующие труппы после войны перебрались в другие места — посытнее, поспокойнее, поперспективнее... Где-то к пятидесятым годам окончательно сложилась система так называемых городских театров, главной задачей которых — наследников колхозно-совхозных коллективов — стало обслуживание села. Поэтому особой заботы о полноценном стационаре не было. Все еще давали себя знать последствия войны, с жильем и помещениями обстояло очень плохо, а остаточный принцип планирования трат на культуру незыблем и сегодня.

И вот театры начали работать без помещений (и по сей день треть, то есть двадцать три из шестидесяти девяти, не имеют собственных зданий, постоянной игровой площадки),

с неукомплектованными труппами (в среднем всего лишь на 80%); при этом около 25% артистов не имеют специального образования. Преобладают в таких коллективах женщины, часто не очень молодые, ибо молодая героиня — уже редкость. Все это впрямую отражается на репертуарной политике. Главная задача режиссера городского театра поэтому найти «женскую пьесу». Важно уже не качество, а наличие ролей. (Кстати, бешеный успех «Звезд на утреннем небе» в немалой степени обязан подбору действующих лиц: пять женских ролей всех возрастов и всего две мужские!)

Плюс ко всему этому городские театры катастрофически бедны. Когда Театр имени Евг. Вахтангова в начале восьмидесятых годов готовил «Анну Каренину», ходили слухи о ста тысячах, истраченных на постановку (семьдесят пять тысяч — реальная цена!). Интересно все же сравнить. Городской театр не всегда может истратить на постановку спектакля и одну тысячу! Как быть, когда это классическая пьеса и герои должны выглядеть если не шикарно, то хотя бы прилично! Да и для современных спектаклей костюмы недешевы, учитывая сегодняшние цены. При нынешнем положении дел городской театр не имеет возможности пригласить хорошего художника — ведь его гонорар за спектакль достигает трех тысяч. Конечно, есть выпускники художественных вузов, смелые экспериментаторы, готовые «одеть» спектакль дешево и эффектно. В конце концов, оригинальное художественное решение не обязательно означает дорогое. Но и молодые предпочитают работать если не в самых престижных, то, уж конечно, в ищущих, творчески перспективных коллективах. Зачем им нищие, погрязшие в рутине городские театры? Так возникает замкнутый порочный круг.

Все же существование этих театров имело моральное оправдание, пока не появилось телевещание. Конечно, ничто не заменит человеку радость общения с живым актером, радость сотворчества, но когда это именно со-творчество, то есть когда зритель участвует в творческом процессе. Когда же на сцене грязного, обшарпанного клуба среди мятых и облупившихся декораций актеры весьма средних дарований начинают разыгрывать нечто невообразимое, а по телевизору в это же время передают спектакль МХАТа или БДТ, то и неискушенный зритель понимает, что его обманывают. Со всей очевидностью можно сказать только одно — театр для обслуживания села сегодня еще не нужен. Или уже не нужен. Выездной спектакль любой труппы многое теряет, если организация гастролей не носит серьезного характера, не связана со значительными расходами. А такими средствами городской театр просто не располагает. Спектакль городского театра на выездной площадке лишается всякой эстетической ценности.

Но тогда остается еще один аспект — театр в городе. Ведь не случайно он назван городским.

...Было это лет десять назад. В то время в Москве шли постановки Любимова, Эфроса, Гончарова, Захарова, а в Каменск-Уральске, голодном городе с всегда вымытыми до блеска полками магазинов, свои спектакли труппа играла в огромном неуютном зале местного Дома культуры. То, что

«стенами» служили мятые линялые тряпки, нетрудно было заметить и из середины зала. Откровенный наигрыш до неузнаваемости изменил известную пьесу Вампилова. Обсуждали спектакль в каком-то странном помещении, чем-то среднем между репетиционной комнатой и складом декораций. Театр был, конечно, бездомный.

Город промышленный, нестарый, но театр ему явно не соответствовал... Город в свою очередь для театра средств не имел.

И возникал еще один замкнутый порочный круг: плохой театр не нужен городу, не вызывает интереса. Никто не хочет, да и не может при сложившейся системе хозяйствования помочь ему стать другим. У театра, само собой, не было зрителя — такой театр не мог зрителя воспитать. Только сейчас, спустя десять лет, городские власти Каменск-Уральска пытаются подыскать помещение для театра.

Тогда-то впервые мне в голову пришла «крамольная» мысль. Может быть, для зрителей небольшого города лучше вообще не иметь театра, чем такой? И пусть раз, два в год приезжает сюда на месяц-полтора какой-нибудь всеми признанный коллектив и демонстрирует настоящее, большое искусство...

В отличие от Каменск-Уральска есть маленькие театры в городах с театральной традицией, имеющие свои здания. К примеру, Тобольск, который до сих пор сохраняет очарование старинного сибирского городка. Здесь похоронены автор «Конька-Горбунка» Ершов и декабрист Кюхельбекер, здесь жил на поселении Фонвизин... Это в его добротном деревянном особняке расположена (слава Богу!) библиотека. Здесь сохранился дом, в котором отбывала ссылку перед отправкой в Екатеринбург в 1918 году царская семья. Здесь в пересыльной тюрьме сидел Достоевский, а центральная площадь называется Красной и на ней, конечно же, расположен Кремль, в котором разместился прекрасный музей. Театральное же здание напоминает расписной теремок. Уютное, деревянное, оно построено еще в прошлом веке. Казалось бы, самим местоположением ему предназначено стать культурным центром города — ведь первые театральные представления давались в Тобольске еще в XVIII веке.

В 1986 году (когда я там была) театр переживал кризис. Искусство обитало лишь в фойе второго этажа, где местный театральный художник-энтузиаст развернул прекрасную экспозицию, посвященную истории театра. На сцене же шли одноактные пьесы Ворфоломеева, в которых смачно обыгрывались сцены пьянства (тема актуальная для города!), а в зале едва набиралось пятнадцать человек. Было неловко за актеров. Они старались, но их старание было слишком заметно, отдавало наивным любительством.

Сегодня во главе театра молодой режиссер В. Чебоксаров. Он — москвич, недавний выпускник театрального вуза. Пытается в театре что-то изменить. Сделал попытку начать серьезно, поставил пьесу местного драматурга Г. Надточия о декабристе Батенькове. Но публика энтузиазма не проявила. «Ромео и Джульетта», аранжированная в духе современных мюзиклов, публику привлекла больше. (Пока пи-

салась статья, выяснилось, что Чебоксарова сменил в Тобольске Синицын из Вышнего Волочка. Из Керчи — в Вологду, из Вологды — в Керчь...)

Конечно, не все так безысходно. И в городском театре может появиться (не как залетная птица, а как настоящий, рачительный хозяин) интересный режиссер. Так было в Норильске, когда возглавлял коллектив Л. Белявский (позже — главный в Красноярске, теперь — в Риге). Возник театр со своей позицией, со своим художественным стилем, и гастроли в Москве (а для городских театров это роскошь почти немыслимая) прошли с успехом. Но Норильск — случай особый. Там немало интересных актеров, славные традиции. Кроме того, Норильск — город ленинградцев и москвичей, то есть людей завербованных, работающих здесь три-шесть лет, воспитанных на городской культуре, тоскующих по столичной жизни, испытывающих тягу к театру и потребность в нем. И, наконец, многих привлекают надбавки, коэффициент при общей низкой заработной плате актеров. До театральной реформы норильские лицедеи выглядели чуть не не Гарун-аль-Рашидами среди своих «среднерусских» коллег.

Своеобразная ситуация образовалась к середине восьмидесятых и в Новосибирском областном, но по ранжиру городском театре. Режиссер И. Борисов, а затем Г. Васильев были людьми по-настоящему творческими. Однако не сложились отношения с городскими властями, с новым директором, назначенным вопреки их воле. (В этом смысле проблемы городских и областных театров — одинаковы.) Словом, Новосибирский театр, который мыслился своеобразной экспериментальной площадкой для новой драматургии (той, что рождается в «лаборатории» драматурга и режиссера Урала, Сибири и Дальнего Востока) таковым не стал. Театр-лаборатория требовал времени для работы на стационаре, тем более что помещение театра — камерное, уютное — способствовало постановкам именно экспериментальных спектаклей. Но Новосибирский театр играет на стационаре всего двести одиннадцать спектаклей в год, при общей норме спектаклей чуть больше четырехсот это — половина. И план по выездным спектаклям никто снимать театру не стал. Ведь область привыкла рапортовать об успешной культурно-просветительской деятельности на селе. А Новосибирский театр находится еще в привилегированном положении!

В целом же на стационаре показывается городскими театрами 28—30% спектаклей. Шестнадцать театров играют от восьми до пятидесяти четырех спектаклей на стационаре, девятнадцать — от пятидесяти пяти до ста, а пять, в основном национальных театров, являются передвижными (три — татарских, один — башкирский, один — якутский).

Раз театры — разъездные, то возникает еще одна проблема — транспорт. Его катастрофически не хватает. О каком художественном результате может идти речь, если актеры перед спектаклем по четыре часа трясутся в старом дребезжащем холодном автобусе. Не существует статистики профессиональных заболеваний, бесконечных простуд и более тягостных последствий для здоровья из-за подобных усло-

вий работы. Клуб же, часто помпезный снаружи, порой и нормального туалета не имеет, а лишь деревянную будку во дворе.

Так что же такое театр в маленьком городе? По большому счету в его структуре должно было бы быть заложено не выполнение финансового плана, а активизация духовной жизни. Театр должен был бы стать своеобразным культурным центром, в его помещении должны были бы проходить музыкальные вечера, вечера поэзии, литературные концерты... Любому человеку, работающему в городском театре, мои слова покажутся просто бредом. Театр сегодня — часть хозяйственного механизма, поэтому здесь, как и в промышленности, за невнедрение новой техники, за «грязное производство» пожурят, а за срыв плана — накажут. Плохие спектакли просто никто не заметит, а вот невыполнение плана?!

Если мы хотим, чтобы театр стал средоточием высокого и прекрасного, мы должны строго разделить два понятия — театр и коммерция. Ведь не секрет, что театр — это принципиально убыточное, всегда кем-то субсидируемое «предприятие». Так было в Древней Греции, так осталось до сих пор. Тем не менее с января 1990 года все театры перешли на новые принципы хозяйствования. Хозрасчет позволит театру самостоятельно распоряжаться средствами (это при условии обязательного выделения театру известных средств из городского бюджета). Итак, некая сумма гарантируется, а дальше театр свободен зарабатывать деньги любым доступным ему способом. Театр в Тольятти (о нем речь впереди) открыл, например, видеосалон. И это при том что у него богатейший спонсор — ВАЗ. А театр в Ирбите, в Прокопьевске, в Мензелинске? Откуда нищий театр возьмет средства для последующего использования на чисто театральные нужды? Где отыщет спонсоров? Очередной замкнутый круг...

Сегодняшний анализ репертуара городских театров позволяет увидеть, что не театр поднимает зрителя к духовным вершинам, а зритель тянет вниз, властно диктует театру свои условия. Современный водевиль, который дает повод создать двусмысленное зрелище, существующее на грани пристойности — основная тенденция при формировании репертуара. Не случайно широко пошла пьеса «Спальный вагон» Л. Комаровского, пьесы Рябкина, которые вытесняют долго лидировавшие комедии Рацера и Константинова. Эти авторы по праву могут быть названы создателями советской легкой комедии, но именно рассказанные ими бытовые истории неизбежно приводили ко всевозможным двусмысленностям.

Анализом репертуара театров РСФСР занялась молодой театровед Т. Агапова. В двух ее статьях, напечатанных в альманахе «Современная драматургия», № 4, 1987, № 1, 1989, на основе обработки данных, собранных в театрах РСФСР, сделаны интересные выводы. Как только «диктат центра» стал уменьшаться, то есть рекомендации Министерства культуры перестали быть почти что приказом, начали выявляться естественные процессы в формировании репертуара. Автор отмечает особое внимание театров к пьесам, где преобладают женские роли (в классических пьесах

женских ролей, как правило, было раза в два меньше, чем мужских), к «малонаселенным» пьесам. Недаром в лидеры вышел «Вечер» А. Дударева (1986 — 41 постановка, в 1987 году — 32) три действующих лица, тема одиноких стариков (что хорошо принимается в селе)... В том же 1987 году тридцать два театра поставили пьесу Тома «Ловушка для одинокого мужчины» (одно название чего стоит!) детектив, малое число действующих лиц, «их жизнь» (а своя, безрадостная, надоела!). Вот и гарантия успеха.

Наконец, одно из наиболее существенных соображений. В провинциальных театрах бытует система постановок «в мизансценах столичных театров». И прежде русский театр пользовался этой формой популяризации находок выдающихся режиссеров. Сам Мейерхольд свою деятельность в провинции начал с постановок «в мизансценах Художественного театра». Но нынешние режиссеры на первоисточник не ссылаются и занимаются беззастенчивым плагиатом, заимствуя чужую концепцию, общее решение, понимая, что таким образом они страхуют себя от провала.

Надо, впрочем, сказать об относительно благополучных театрах. Именно они и остаются в статусе городского театра (так было решено на коллегии, проведенной совместно Министерством культуры РСФСР и СТД РСФСР по городским театрам в июне 1989 года). Это Нижнетагильский, Норильский, Новокузнецкий, Таганрогский и другие — всего девятнадцать из шестидесяти театров (не считая московских, ленинградских).

Пожалуй, сегодня наибольший интерес представляет попытка возродить городской театр на новых началах, сделанная опытным режиссером и организатором, много лет бывшим главным режиссером больших областных театров Глебом Дроздовым. Для начала была собрана «своя команда». Директор Лернер, завлит — драматург Пашнев, актеры, с которыми Дроздов уже работал в разное время. Договор заключили с городскими властями Тольятти. Молодой промышленный город понял необходимость существования своего театра, а точнее, некоего культурного центра, каковым театр стал, ибо в кафе «Мельпомена», что при театре, обсуждаются премьеры, встречаются зрители и актеры, воспитывается зритель. Театру выделен подъезд в доме, где актеры поселились в обставленных городом квартирах. Они там хозяева, пока работают в театре (для многих это, наверное, то решение квартирной проблемы, о котором они просто не смели мечтать). Переоборудовано здание Дворца культуры — получился прекрасный зал мест на пятьсот. Театр обязан показать в городе сто пятьдесят спектаклей в год. Остальным временем он распоряжается по своему усмотрению.

В театре сокращен штат — до двадцати человек в труппе, что позволило резко увеличить зарплату каждому сотруднику. Репертуар же составили вещи модные, «обреченные» на успех. Ну, во-первых, все те же «Звезды на утреннем небе», продолжающие триумфальное шествие по стране и по Западной Европе и Америке (в исполнении Ленинградского

малого драматического, тоже, кстати, городского театра — какие только парадоксальные ситуации не преподносит нам жизнь!). Уверяют, что тема актуальная — в Тольятти работают иностранцы, а следовательно, усердно трудятся свои интердевочки. Критики высоко оценивают игру ведущей актрисы театра, кстати, жены главного режиссера, в роли Анны. Однако, думаю, не проблема интердевочек, не тема попранного достоинства, а пикантность ситуаций, возможность обнажить не только социальные язвы привлекают режиссеров в этой пьесе.

Афганская тема предопределила успех спектакля «Рождает птицу» Э. Пашнева и главного режиссера Дроздова. Так что опять налицо все параметры «классического» формирования репертуара городского театра: бестселлер — «Звезды» и «Спортивные сцены 1981», зарубежная сентиментальная драма Николаи «Любовь до гроба» и, наконец, мюзикл по «Женитьбе» Гоголя. Договор с городом и главным спонсором начинания — ВАЗом — подписан на три года. Пока стороны довольны друг другом. Не случайно совещание, посвященное проблемам городских театров, происходило весной 1989 года в городе Тольятти — было естественно, разбирая беды одних, увидеть альтернативный вариант существования.

И все-таки очевидно одно — театр городу нужен. Усилившаяся агрессия, характерная для поведения многих, жестокость и волны насилия, разбалансированная экономика и страшные подробности, обрушившиеся на читателя журналов и газет, на слушателя радиопередач и зрителя телевидения, констатируемая бездуховность породили тоску по идеалу, по прекрасному, по духовному. Именно поэтому роль театра в жизни города поистине неоценима. Но Театра, а не некоего организма, присвоившего имя великого искусства.

Сергей Маргулис

СТЕНЫ НАШЕГО ДОМА

Несоразмерность — болезнь нашей провинции. Вроде чего уж проще: если «завод» в городе — то для города. Как еще? Так нет же, наш промышленный монстр-гигант подавляет, поглощает город, делает его своим придатком, приложением. И мается славный город Магнитогорск при металлургическом комбинате как приживалка какая-нибудь. Провинция рьяно отстаивает свой периодически шатающийся престиж дутыми масштабами. Где еще найдешь столько дворцов на единицу земельной площади? Да еще из мрамора! Да еще с экскаватором! Еще — с зимним садом и финским кафелем! Но во дворцах из мрамора, с зимним садом и экскаватором, — культура местная, региональная.

Провинциальное бытие определяет провинциальное сознание, которое, в свою очередь, материализуется в причудливых формах провинциального быта.

На словах театры в периферийном городе — очаг культуры, по неумолимой реальности — фактор престижа. Само наличие театра оправдывает и упрочивает статус местного культурного начальства: «У нас театр! Вот так-то!» А если уж театр ко всему прочему имеет в распоряжении собственное благоустроенное здание, то курс акций местного руководства повышается минимум вдвое.

Изнутри же театральная жизнь города представляет собой мучительное выживание. Выживание друг друга на фоне общего самовыживания «в сплошной лихорадке буден», текучке премьер, которые из-за своего количества, с одной стороны, и количества зрителей на них — с другой, перестают быть праздниками; в текучке режиссеров, число которых приближается к числу премьер. Сам факт существования становится подвигом. Все это настолько банально, что воспринимается уже с неизбежностью физического закона.

Призывы к юным романтикам, едва окончившим театральные вузы, хороши разве что для «Пионерской правды». И все же магнитогорский кукольный театр «Буратино» родился там и тогда, где и когда, с точки зрения элементарного здравого смысла, родиться он никак не мог.

К 1973 году тоталитарно-административная модель отечественной культуры была отлажена на совесть. То, что именно в это время, не благодаря, а вопреки ему ухитрялись создавать едва ли не лучшие свои спектакли Товстоногов и Любимов, Эфрос и Ефремов, понять, хотя и с трудом, можно. О том написано немало. Но сделать театр на пустом месте, вдали от столиц, там, где чиновный гнет умножался исконным провинциальным идиотизмом? И не просто театр-труппу, а театр-явление, неформальный центр искусства?..

Как же случилось, что крошечный театр в районе Ураль-

ского хребта стал на целое десятилетие с лишком столицей кукольной державы?

Они появились почти одновременно: Анатолий Тучков, Роман Виндерман, Виктор Шрайман — однокашники, питомцы кафедры театра кукол ЛГИТМиКа, «птенцы гнезда Королева». Первый принял театр в Тюмени, второй унаследовал пост главного режиссера в Свердловске, третий вместе с художником Марком Борнштейном начал строить театр на магнитогорской целине. Их корпорацию укрепили Валерий Вальховский в Челябинске и принявший «кукольную веру» Михаил Хусид в Кургане. (Выносим за скобки меру таланта каждого: талант — вещь хрупкая и в условиях губернской культуры подвержена разрушению.) Сейчас, по прошествии пятнадцати лет, с небольшой, но все же уже исторической дистанции начинает прорисовываться суть «кукольного бума» семидесятых.

Театр кукол едва ли не в течение всей своей долгой жизни находился в особом диалоге с театром живого актера, с большим театральным миром. Были периоды слепого подчинения, когда деревянные актеры старались изо всех сил повторить, скопировать старшего брата. Но чаще, и в лучшие времена своей жизни, кукольники переломляли пространство «живой» сцены, а заодно и всего живого мира. Мир ужимался, искривлялся, выворачивался наизнанку и являл на всеобщее обозрение уродство свое и беззащитность свою.

Место «на обочине» официального искусства, исстари отведенное кукольникам, не было престижным, но давало известную независимость. Не забудем к тому же, что к семидесятым театр кукол негласно был больше подведомствен Минпросу, нежели Минкульту. Поэтому и не требовали от кукольников «положительного героя», не ждали отклика на красные календарные даты. Доверялась им на местах функция просветительско-дидактическая, а по сути — развлекательно-обслуживающая. Функция контроля за благопристойностью передавалась в руки городского и районного культурного звена, опирающегося на учителей и детсадовских воспитателей. Так что на театральной карте кукольникам заведомо отводилось стороннее место. В известном смысле провинция работала на кукольников. Замкнутость, отстраненность стимулировали конфликт, давали особый энергетический импульс.

Сегодня, когда после недолгого «кукольного бума» мы вновь вошли в привычную для нас ситуацию театрального кризиса, может показаться панацеей лозунг: «Назад к кукле!» К тому же крошечная кукольная республика ушедшего десятилетия породила не только целую генерацию режиссеров, актеров, художников — в ней находил убежище от официозного театра и не оперившийся еще брат-критик.

Кукла, потесненная на собственной территории маской или манекеном, в сущности, была простой метафорой человека в чуждом ему мире, где человек изначально обречен на вторичность, где он уязвлен провинциальностью, ибо мир этот не для него создан. Кукольный мир «Буратино» и его единомышленников был, безусловно, деформированным. Но другим он быть не мог.

Пожалуй, — уже одно то, что «Буратино» с рождения и по сей день делит жилплощадь с магазином полуфабрикатов, стало абсурдным знамением времени, в котором полуфабрикаты вообще более нормальное явление, нежели полноценный натуральный продукт. Соседствуя и конфликтуя с торговым предприятием, театр не просто боролся за квадратные метры магнитогорской земли — он, сам того не замечая, отвоевал пространство у старого времени. «Буратино» выжил и выстоял уже потому, что сумел не поддаться провинциальному бытию, ухитрился с ним сосуществовать, перерабатывая это бытие в своем художническом сознании.

Не случайно провинциальные анекдоты периода застоя питали театр наравне с мировой культурой, тем более что провинция для анекдота вообще среда благодатная. Для «буратиновцев» анекдоты (и бардовская песня, кстати, тоже) остались «питанием с домашней кухни», ибо именно там они рождались, но не превращались в самоцель, в единственную задачу, в политические «фиги в кармане», которыми тешили себя многие в то время, не замечая, что сами оказывались на уровне заурядных обывателей.

Если главный художник (и один из полноправных духовных отцов «Буратино») Марк Борнштейн любовно оклеивал свой рабочий кабинет вместо обоев десятками портретов «дорогого товарища Брежнева», сгруппировав их на стенах по количеству золотых звезд, то это было не просто озорство. Это была, если угодно, шутовская компенсация гражданской уязвленности, «кухонный» выброс энергии. После чего было уже невозможно, просто ни к чему, тешить себя элементарными политическими аллюзиями и намеками. Сиюминутное, аллюзионно-политическое, провинциальное, в конце концов, ими не отвергалось вовсе, но вливалось в вечное, становилось катализатором некой «комической» реакции, в результате которой и рождался спектакль.

Выстроенные во временной последовательности спектакли «Буратино» сегодня удивляют не художественным совершенством (оно не всегда было абсолютным), не разнообразием сценических приемов, но закономерностью, последовательностью. Юношеская романтика первого спектакля «Необычайные приключения Буратино и его друзей» со свойственным ему упоением от самой возможности импровизации, от чувства близкого родства с итальянской комедией дель арте, от доверчивости кукол, от веселой победительности самой по себе театральной игры, сменилась горячим столкновением с обывательским жлобством в «Айболите» (тогда, казалось, сам театр бунтовал против хама и мещанина Бармалея, он его просто выбрасывал со сцены, показывая за его спиной бархатный занавес с портретом Буратино). В «Трех мушкетерах» впервые произошло «раздвоение» человека и куклы, и герой вдруг взглянул на себя — вчерашнего, романтического — со стороны. В финале «Мушкетеров» артист, играющий Д'Артаньяна, прощался со своей куклой. Хрупкая и по-театральному совершенная, кукла оказывалась беззащитной перед неумолимой реальностью жизни. Человек убирал куклу за ширму, в то таинственное пространство нашего детства, где радость и вера в жизнь непо-

бедимы. Театр прощался с романтикой, и финал пьесы предстояло сыграть самому человеку.

Тогда впервые стало ясно, что «Буратино» из спектакля в спектакль рассказывает собственную биографию, следующая страница которой неведома ему, впрочем, так же как и зрителям.

Для «Мушкетеров» был придуман целый цикл бардовских «мушкетерских» песен. Они были колючими и озорными, в них была современность, узнаваемость. Пелись они не со сцены, а в уголке крошечного фойе, в окружении сбившихся в кучку и побратавшихся зрителей. Бардовская бесшабашная сатира, кумир поколения 60-х годов, обрела свое пространство и время в этом театре. Позже, в шварцевском «Драконе», Шрайман повесит на сцене собственную фотографию десятилетней давности с черной траурной ленточкой в углу, «Дракон» стал итогом десятилетней судьбы маленького театра и его создателей, итогом непрекращающихся поединков с периферийными драконами и ведьмами, по смешному стечению обстоятельств похожими на сказочных злодеев. Не будем, однако, принижать тяжесть изнуряющей осады, которой подвергался театр со стороны этих «героев». Это было их время. Время манекенов, заседавших в кабинетах, вещавших с трибун механическими голосами.

Именно тогда появление манекена на сцене стало неизбежным. Город манекенов, страна манекенов... Остановись на этом Шрайман с Борнштейном, «Дракон», должно быть, воспринимался как вполне современный политический спектакль. Собственно, отчасти так и было. Это составило первый план спектакля. Причем в самом буквальном смысле этого слова. Режиссер и художник «заклеили» зеркало сцены сплошь газетами. Где-то из-под серой бумаги проступали чьи-то лица. На авансцене — копии, муляжи людей — манекены. А за газетной стеной — тайна, невидимое, но ясно ощутимое, осознаваемое гигантское пространство, бездна. Туда уходят нити, приводные ремни механического государства, изображаемого на сцене. Эта бесконечность, образованная в пределах маленького театра, обладала какой-то дьявольской силой. Оттуда, кажется, веяло холодом, непостижимостью самой смерти.

Манекены вторглись на сцену «Буратино» с неизбежностью судьбы, окончательно изгнав с нее кукол. С той же закономерностью, наперекор своему, бесспорно уязвимому актерскому профессионализму, на сцену вышел и сам режиссер Шрайман. Подмена вымышленного героя пьесы подлинным автором спектакля уберегла «Дракона» от поверхностной публицистичности, сделала его лидером. «Дракон» стал, в сущности, историей Художника, мечтающего творить, но обреченного разрушать.

«Второе пришествие» Ланцелота в город Дракона было кровавым. С мечом в руке, обагренным кровью случайного ничтожества, мелкого прихвостня, рыцарь появлялся среди добровольно закабалившего себя народа. И он опускал оружие, осознав его никчемность: бессмысленно было карать, среди этих людей Ланцелот оказывался беззащитным. Пришедший извне, он вдруг ощущал себя одним из них...

Почти в то же самое время в «Буратино» появился «Гамлет» М. Борнштейна. Художник, дебютирующий в режиссуре, буквально обкрадывал себя, стискивая пространство трагедии до размеров крохотного грязновато-серого театрика, покоящегося на постаменте разбитого конторского стола. Возникал мир, в котором художник не просто не нужен, он — невообразим в царстве безобразных предметов, всевозможной тиражной, стандартизованной, конвейерной нежити. Создатель спектакля входил в воображенную им среду не столько как персонаж, сколько как лирический герой, проявляя тем самым свое авторство, свое художническое «я».

Нет смысла искать в пути магнитогорского «Буратино» некий всеобщий закон. Не стоило бы, мне кажется, возводить работу театра в некое особое художественное направление, но интересно отметить, что едва ли не все уральские художники-робинзоны пережили в то время особое пристрастие к антиэстетике.

Михаил Хусид, чья исконно свойственная кукольникам страсть к кочевью сочеталась с авантюризмом в «особо крупных размерах», дебютировал в Кургане «Левшой» по Н. С. Лескову. И вместе со спектаклем родился театр «Гулливер», брат и сосед «Буратино».

В «Левше» играли грубые тряпичные куклы без всякой механики. Они были бы уродливы, если бы не были в своем примитиве столь самородны, столь индивидуальны. Они казались бы неуклюжими, если бы не жилось им так легко и свободно в руках веселых мастеровых, которые «открытым приемом» вели это представление. Стилизация под народный примитив, кустарную игрушку действовала безотказно. Но стоило умелому Левше в буквальном смысле слова «пойти по рукам», стоило ему заблудиться в лабиринте дворцовых зал и чиновничьих кабинетов, как кукла сразу же потеряла пластичность, свободу. В финале избитая до смерти кукла-Левша валялась где-то в углу, рядом с человеком-Левшой. За этим следовал второй финал, на котором, кстати, настояли столпы тогдашней курганской идеологии, поскольку, дескать, в театре кукол «плохой конец заранее отброшен». И в полном соответствии со стилем драматургов Рацера и Константинова народ бросался в дежурный праздничный хоровод, который якобы возрождал к жизни самородка Левшу. Левша же вдруг становился кургузым и неповоротливым, потому что не жилось кукле в чужих руках. А там, в углу, лежал оставленный всеми на полу живой Левша...

Хусид продержался недолго. Суета в горячечном оптимизме периферийной культуры ему не улыбалась. От «Гулливера» осталось одно название. Однажды спектакль попытался вернуть к жизни режиссер Угрюмов, и это закончилось прославившей его на весь кукольный мир голодовкой по поводу запрещения власть придержащими очередного спектакля.

В Кургане провинция неуклонно торжествовала, самой своей победой превращая драму в фарс.

В Свердловске Роман Виндерман поместит ростановского Сирано де Бержерака в мир шарнирных «магазинных»

кукол. Правда, на этом идея режиссера себя исчерпает. Невольная зависимость от окружающей среды рождала у Виндермана комплекс признанности, который изрядно тормозил развитие художественных идей, обрекая спектакли еще одного соседа «Буратино» на вторичность и умозрительность. Виндерман уехал в Томск, где до него театра кукол вообще не было и сильных конкурентов поблизости не оказалось. В силу всего этого живет он там неплохо, и спектакли, по слухам, ставит весьма любопытные...

Ближайший сосед «Буратино» Валерий Вальховский, в областной метрополии — Челябинске, грамотно конструировал рациональные спектакли, пока не встретил на своем пути молодую художницу Елену Луценко, с ее почти мистическим чувством куклы. Альянс близких по духу, но разных по способу мышления людей создал неожиданно потрясший своей жизненной подробностью человеческий мир в «Карьере Артуро Уи» Б. Брехта. Это был уже какой-то следующий, постапокалиптический этап бытия. Мертвечина, уничтожив вокруг все живое, человеческое, приобретала способность самостоятельно генерировать гомункулов, блестяще адаптированных именно для такой среды обитания.

Географическая близость, кажется, обуславливала близость художнических идей. Индивидуальные особенности и масштабы мастерства определяли различия в разработке, в продвижении этих идей.

Когда место Вальховского, единственного из уральской братии удостоенного Государственной премии и отбывшего вследствие этого в город Воронеж, займет Хусид, то он тут же присвоит Челябинскому театру название «Лабиринт», то ли определив этим суть собственной творческой биографии, то ли обозначив путь исканий всех уральских кукольников. Что же, перемена места жительства, среды обитания пространства — это известный уже способ обновления износившихся театральный идей.

А «Буратино» в Магнитогорске между тем продолжал рассказывать о своей жизни в сценических формах. «Дом, который построил Свифт» Г. Горина оказался кульминацией «провинциального» конфликта.

Шрайман с Борнштейном нашли еретически-смелую и предельно простую метафору — молчание. Это была маска, до того традиционно определявшая на театре бездуховность, антижизнь. Белая безмолвная маска Свифта, писателя, актера (во всяком случае, по версии Горина), короче, художника. Борнштен сумел вдохнуть в эту неживую маску столько жизни, что само ее безмолвное присутствие на сцене обладало гигантским действенным зарядом.

С подробностью, граничащей с натурализмом, воспроизводился дом, вернее Дом, потому что был он и местом действия, и действующим лицом, и особым таинственным пространством художественного сознания. Здесь не просто уживались в соответствии с сюжетом персонажи Свифта, но Дом служил им пристанищем, прибежищем духовной культуры недавнего, но уходящего, теснимого времени. Шрайман с Борнштейном устраивали свою — противоположную, антаго-

нистическую провинциальной — пространственную несоразмерность: здесь не Дом был в театре, а театр — в Доме. Не то Дом разрастался до масштабов театра, не то театр сужался до размеров Дома. Логике уродцев, населяющих окрестности свифтовского ковчега, противостояло безумие игры, театральности.

Стоит ли говорить, что главную роль здесь играли в очередь Шрайман и Борнштейн, роль с единственным монологом в финале. Пожалуй, здесь человек и маска менялись функциями. Маска из знака, неподвижного символа становилась героем. Автор, художник входил в спектакль как своего рода знак, как сигнал живого присутствия в витиеватой конструкции пьесы-фантазии.

Реминисценцией десятилетней давности звучали в спектакле гитарные, бардовские песни. И существовали до поры до времени параллельно действию, на пятачке авансцены, не претендуя даже на роль комментария. Театр создавал ералаш жизни — игры, чтобы внезапно гармонизировать его в метафоре игры — смерти. Свифт прощался с жизнью, снимал маску, открывал свое лицо. Снимал печать молчания и произносил большую и горько-веселую эпитафию. Окружал себя шумной компанией то ли героев своих, то ли актеров (что оказывалось, в общем-то, все равно) и... уходил. Автор, художник уходил из театра, минуя зрительный зал, под звуки все той же развеселой и бесшабашной песни вчерашнего «гитарного» поколения, под шелест карнавальных костюмов. Художник уходил из своего Дома туда, где остались вера, надежда и любовь его предшественников, вчерашнего поколения. Вечность небытия вдруг обретала в спектакле временную конкретность.

«Свифт» означал прорыв в новую, неведомую для кукольного театра сферу. Он же предсказывал, предчувствовал неизбежность духовного кризиса.

До поры до времени в конфликте с провинцией художник и человек были неразделимы. Но как однажды актер и кукла расстались, будучи при этом единым героем, так и художника судьба стала проверять на прочность в его слиянии с человеком просто.

Вернемся ненадолго в манекенное государство «Дракона». Вспомним, где и с чем оставили мы теряющего силы художника. Люди услужливо подставляли ему... трон. Тот самый, драконовский, ныне вакантный. И вот уже рыцарь усажен и его голову украшает идиотская президентская фуражка, и меч у ног декоративно завершал собой парадную композицию. Все — в хоровод вокруг победителя... Присоединяйтесь!

Знаменитое шварцевское: «Работа предстоит мелкая. Хуже вышивания...» — звучало как-то особенно тревожно. Финал сказки предвещал начало новой, еще более изнурительной и не менее опасной истории.

Когда стало ясно, что Магнитогорский театр измором не возьмешь, что деформацию сжатия он сумеет выдержать и преодолеть, провинциальные власти внезапно сменили тактику. Как только терпению «буратиновцев» наступил предел, когда Шрайман и Борнштейн уже всерьез подумывали о

дальних странствиях в пределах «одной, отдельно взятой страны», местные дракончики вдруг осознали, что «Буратино» для них, при всей его неуживчивости, — фактор престижа, ничуть не меньший, чем дворец из стекла и бетона с финским кафелем. И решили воздать им по заслугам. Казалось, провинция мчалась впереди прогресса и начала перестраиваться задолго до перестройки по всей стране. Так, Шрайман узнал, что он — слава и гордость Магнитки, ему стали выкраивать местечко в президиумах и преподнесли вдруг (в полное распоряжение!) тот самый громадный и полупустой, рядышком, через дорогу наискосок театр драмы. Шрайман стал единовластным руководителем сразу двух театров. Ланцелоту пододвинули не стул, но трон. Сказка на этом оборвалась. Герой-рыцарь остался в сказке, дальше предстоял выбор: режиссер Шрайман точно предсказывал эту опасность. Режиссеру исполнилось сорок лет, профессиональная и чисто человеческая потребность в творческой активности усилилась от сознания уходящего времени, и Шрайман бросился в новое сражение с картонным мечом.

Годами приученное к сжатию, кукольное братство 70-х растерялось перед «сопроматом» восьмидесятых. Из глубины небытия милых их сердцу 60-х доносилось хрипловатое: «...чтоб не пропасть поодиночке...» Но теперь их величали мастерами (и это было заслуженно!). Теперь ими гордились. Теперь они стали художниками большого масштаба.

Воспитанный и измордованный провинцией режиссер как-то и не замечал, что подаренное ему пространство всей городской театральной культуры простирается всего лишь на одну улицу, а расстояние, которое вдруг отделило его от маленького театрика-дома, — бездна. Шрайман стал частью ненавистной ему тоталитарной театральной системы. Ничего хорошего из этого не вышло. Да и выйти, как теперь понятно, не могло. В конце концов, отрицательный результат тоже — результат. «Двоецарствие» Шраймана было коротким и окончилось уходом по собственному желанию. Блудный сын возвратился домой и стал ставить «Дракона». Введя в спектакль новых исполнителей, режиссер внес в него коррективы.

Новые зрители скажут: «Остро!» Уже будут прочитаны «Огоньки» и «Московские новости». Уже фантомы прошлого будут вызывать не столько содрогание, сколько смех. И в новом «Драконе» появится толпа. И сам Дракон, многоликий и страшный, станет ее порождением. Он и прячется где-то там, в гуще толпы. И снова выйдет на сцену Ланцелот. Только теперь не понадобится пудры для седин...

Шрайман в финальном монологе вновь был страстен, темпераментен. Это был трибун, учитель, мастер. Он клеймил за прошлое и звал к будущему. Спектакль обрел привычную в середине 80-х публицистичность, утратив драгоценную во все времена лиричность. И только мудрый, чуждый патетике Евгений Шварц, кажется, шептал где-то за спиной странного рыцаря: «Я люблю вас, друзья мои, иначе чего бы ради я стал возиться с вами. А если уж люблю, то все будет прелестно. И все мы после долгих забот и мучений будем счастливы, очень счастливы, наконец!»

Кукольное поколение семидесятых — «уральский оазис

периода застоя» — победило пространство. Оно сумело состояться и получить признание. И растерялось перед временем.

Уйдет из театра художник Борнштейн. Уйдет не куда-то, а именно «из»... Будет продавать кукол на магнитогорском базаре. Наконец вернется в родной Ленинград, с наивной детской верой окунется в какое-то новое, малопонятное театральное предприятие времен перестройки, возьмет он с собой только своего «Гамлета».

Уйдет Евгений Терлецкий, актерская душа «Буратино». Интеллект и гротеск, скепсис и площадная радость балагана. Один из тех считанных, которые составили актерское поколение кукольников семидесятых. Одолеваемый заманчивыми приглашениями в престижные драматические театры и истово преданный своему — кукольному.

Когда Шрайман покажет на Всероссийском фестивале театров кукол комическую фантазию Г. Горина «Тот самый Мюнхгаузен», вокруг спектакля, как и раньше, вспыхнут споры. Вот только спорщики поменяются ролями: главными оппонентами окажутся вчерашние единомышленники «Буратино». В чем тут дело? Пресыщенность нашего брата-критика? годами воспитанный скепсис? Или желание во что бы то ни стало втиснуть только что родившийся спектакль в рамки заранее заготовленной концепции?

Уж в чем-в чем, а в профессионализме, в мастерстве спектаклю не откажешь. Весь этот цирк уродств, в сущности, сплошные маски, разве что сделанные не из папье-маше, — по самой сути своей. И масштаб истории закономерно разрастается здесь до масштаба Истории: на арене вдруг появятся человеко-маски Сталина, Брежнева... Политическая маска вышла на сцену. То, что раньше было для «Буратино» промежуточным этапом в процессе создания спектакля, стало его кульминацией, его пиком. Политический анекдот перебрался с «кухни» на подмостки. В «Мюнхгаузене» впервые в истории «Буратино» политика, публицистика безраздельно торжествовала над лирикой. Автор, художник оторвались от героя, сделали его лишь проводником своих идей. Шрайман поставил спектакль о диссидентстве как раз тогда, когда диссидентство стало не просто легальным, но чуть ли не престижным. Кажется, безотчетно он поставил спектакль в расчете на принципиально другие координаты. История человека, обреченного на провинцию, перестала его волновать, перестала быть его историей. «Мюнхгаузен» претендовал (и вполне обоснованно) на иную географию. И рассчитан он был на зрителя, вне этих проблем находящегося.

Упрекнем ли мы за это маленький театрик, незаметно перешедший в категорию театров нашей молодости? Вправе ли? В конце концов, он — победил!

«Буратино» победил провинцию. Просто его судьба, короткая судьба кукольного братства «уральской зоны», очень похожа на нашу.

Мы все счастливы тем, что рухнули стены, открыв громадное пространство страны и мира. У нас захватило дух. Мы радуемся, но не замечаем, что рухнувшие стены были стенами и нашего дома.

Анатолий Кордунер

ФАВОРИТЫ

Годы застоя... Чего больше в этой деликатной формулировке: политической изворотливости или откровенного ханжества? Чем больше мы узнаем о нашем непредсказуемом прошлом, тем очевидней, что не застой это был, а распад. Хотя с биологической точки зрения это — синонимы.

Так вот, годы распада для музыкального театра, особенно для оперы, были режимом наибольшего благоприятствования. Наши «императорские» и «губернские» сцены были просто осыпаны державными милостями и благами. Сдается, неакадемических театров оперы и балета не осталось уже ни одного. В начале восьмидесятых в академические попали даже театры «любимого легкого жанра» — сначала Свердловский, потом Московский...

Впрочем, по поводу театрального академизма можно привести вполне уместный восточный афоризм: «Сколько ни кричи: «Халва! Халва!» — слаще во рту не станет». Чем больше власть придержащие привечали музыкальные театры, чем больше от имени широкой общественности трубили им славу за угодливость, законопослушность и «большие праздничные концерты», тем больше широкая общественность покидала эти театры. Иллюзию признания поддерживали ностальгическая верность горстки меломанов, ревнивое любопытство профессионалов и истерические восторги оперно-балетных кликуш.

Миражи и муляжи государственной политики становились предпосылкой, условием и оправданием для расцвета театральных миражей и муляжей, для расширения их производственной базы. В годы, когда открытие каждой новой драматической сцены было сравнимо с исторической вехой, музыкальных театров разного ранга (но практически равных достоинств) было открыто что-то около десятка. Наличие оперы и оперетты в городе, республике и государстве как бы свидетельствовало о социальном благополучии и благонадежности.

Абсолютное большинство музыкальных театров создавалось в советское время (не будем говорить о столичных сценах, которые находятся на особом положении), и в географии музыкальных театров России нетрудно распознать систему. Большие театры оперы и балета — непременные спутники супергородов, промышленных гигантов (не будем говорить также о национальных театрах, созданных в столицах автономных республик: это тоже особая категория). Они все расположились вдоль Волги (Горький, Саратов, Куйбышев плюс Чебоксары и Казань), на Урале (Свердловск, Челябинск, Пермь), в Западной Сибири (Омск, Новосибирск, Красноярск плюс Улан-Удэ). Зато от Иркутска до Владиво-

стока и Камчатки — ни одного! Театры оперетты и музыкальной комедии в количестве девяти (из шестнадцати) обосновались от Урала до Атлантики, два на Волге — Энгельс и Волгоград, а затем — Иваново, Ростов, Краснодар.

Какой напрашивается вывод?

Оперно-балетные театры создавались как следствие промышленного, социального и культурного развития городов с миллионным и более населением. Это своеобразный итог. Как раньше создавались университеты и городу присваивался статус университетского, так теперь — статус оперного города.

Театры оперетты создавались не как следствие, а как предпосыл социально-экономического развития региона и в некотором смысле — как обеспечение этого развития. Вот эпизод из воспоминаний Леонида Луккера, первого директора и художественного руководителя Свердловского театра музыкальной комедии:

«В апреле 1933 года меня неожиданно вызвали в Уральский обком партии к первому секретарю И. Д. Кабакову.

— ...Понимаешь, что такое Урал?

— Немножко. Больше по газетам.

— Этого мало, познакомься поближе. Край перспективный...

И Иван Дмитриевич сжато, но со страстью стал обрисовывать передо мной будущее Урала.

— Нам быстро и умело надо развивать науку и искусство. Нужно много специалистов. Нужно организовать людям интересный отдых. Мы должны привлечь народ не только большими заводами, но и яркой культурной жизнью. У нас есть уже театры, но этого мало. Нужна еще оперетта! Учти, ничего нет. Ни людей, ни здания. Есть только необходимость».

Этот ли опыт учитывался впоследствии или позднейшие «озарения», но практика подтвердила, что создание театров диктуется необходимостью быстро решать социально-экономические задачи. Можно быть уверенным: чем сложнее экономические, географические, климатические, демографические условия региона, тем вероятнее там появление музыкального театра. Но трудно вспомнить хоть один случай, когда бы он возник как результат художественной необходимости композитора или композиторской школы (а ведь именно так зарождалась и развивалась опера); как результат яркой творческой идеи, рождение которой едва ли возможно без соответствующего культурного и духовного развития данного социума; как оригинальная режиссерская концепция музыкального театра — залог его неповторимости и своеобразия. Без всех тех предпосылок, способных обеспечить не только появление, но и творческое долголетие нового коллектива.

Стоит ли говорить об этом сегодня, когда возникают другие возможности?

Стоит! Возможности пока не привели к возникновению принципиально новых театров, а большинство недавно (и давно) существующих — сегодня на грани «обезвоживания». Этот массовый отток зрителя даже из оперетты не объяс-

нишь только социально-политическими причинами, общими с драматическим театром и кино. Почему, например, в свердловских театрах царит пусть относительное, но благополучие, а красноярские — на последнем дыхании, и то искусственном?

Судьба Красноярского театра оперы и балета весьма красноречива и поучительна. Ему отгрохали беломраморный дворец с хрустальными люстрами, зеркальными стеклами во всю стену и скульптурами в нишах огромных, обшитых ценным деревом фойе... Правда, почти без гримерных. Но в качестве помещения для крайкомовских партийных форумов — вполне! Впрочем, надо отдать должное тогдашнему первому секретарю товарищу Федирко: он преследовал явно другие цели, хотя трудно с полной определенностью сказать какие. Были это амбициозные устремления меценатствующего за казенный счет руководителя края, равняющегося четырем Франциям, или беспрецедентная по наивности и масштабу попытка превратить Сибирь в «край высокой культуры», или маневр, отвлекающий внимание от острейших социальных проблем... Так или иначе, но один за другим в Красноярске возникают симфонический оркестр, институт искусств, хореографическое училище, цирк, органный и концертный залы, и торжественно, на всю страну оповестил о своем рождении театр оперы и балета, над которыми взял шефство сам ГАБТ.

Ну и что? Да ничего! Не стал Красноярск новой культурной Меккой. Не к театру выстраиваются длинные очереди раздраженных горожан, не он занимает умы. Почему? Может, потому, что не было и нет у театра настоящих творческих лидеров. А может, социальный и культурный фон враждебен этому искусству?

Вот так и стоит на берегу, увы, не замерзающего теперь Енисея красавец храм, похожий на дворец Снежной королевы, взывая к зрителю роскошным стеклянным фасадом, сквозь который видны смахивающие на огромные груды льда люстры и пустынные фойе, где слоняются подавленные этим великолепием и собственной немногочисленностью зябнущие любители оперы.

Не нужен Красноярску театр оперы и балета. Еще или уже, но не нужен.

Была нужна оперетта, музкомедия. Собственно, этому театру, пользовавшемуся у жителей давними и прочными симпатиями, поначалу и предназначался мраморный дворец. Свое помещение, в котором Красноярская музкомедия просуществовала двадцать с лишним лет (тоже небось создавалась по принципу: необходимость есть, а всего остального нет), и раньше-то не отвечало театральным нуждам, а со временем вовсе пришло в негодность. Но властительные умы, чем явственнее вырисовывались контуры строящегося здания, тем больше стремились к «великому скачку». И раздался клич: «Даешь оперу!» А музкомедию — на генеральную реконструкцию!

Так были убиты оба театра, и новорожденный, до сих пор сидящий на искусственном питании, и увечный ветеран. Реконструкция — это такой катаклизм, которого даже МХАТ

не сдюжил. Куда там провинциальной оперетке! Вот уже почти десять лет мыкается она по разным клубным сценам, кочует по всевозможным гастролям, тасует руководителей, теряет кадры и зрителей, и можно только поразиться мужеству труппы, которая в борьбе за выживание сохранила и основные силы и работоспособность. Но героизм, особенно массовый, все-таки скорей поступок, чем процесс.

Похоже, что с новосибирским Большим тоже вот-вот стрясется такое же сверху обещанное «благоденствие». Один из самых престижных оперно-балетных театров России (во всяком случае, такова была его репутация, сложившаяся еще в конце пятидесятых) низвергается в капитальный ремонт. То есть оказывается бездомным эдак сезонов на пять. А если помянуть, как строилось, например, в городе метро, то, пожалуй, предположение грешит оптимизмом. Кроме того, конец оседлой жизни приходится на ситуацию, когда в театре нет главного дирижера, главного режиссера, главного хормейстера...

Величественное здание, давно ставшее эмблемой города, символом края, обнесенное белесым, словно заиндевелым бетонным забором, напоминает умирающего слона в клетке. Три исполинские скульптуры на площади перед театром — Солдата, Рабочего и Работницы, воздвигнутые по воле их создателя прямо на земле, практически без постаментов, довершают эту эсхатологическую панораму. Зимними вечерами, при скудном освещении рано стихающих улиц, продуваемых стылым ветром, это жутковатое пространство с таким «образным» решением хочется пересечь скорым шагом. Впрочем, и утром не веселее...

Как будет жить театр грядущие годы?

Посягает, говорят, на новое здание ТЮЗа. Коли так, «принцип козы» (пусть у меня не будет, но чтоб и соседская сдохла!) торжествует!

Для театра сцена и зал, их облик и размеры — проблема не техническая. Это вопрос театральной эстетики и художественных принципов. А для большого оперно-балетного коллектива — еще и организационно-творческий: состав труппы, оркестра, хора... О прославленной балетной труппе и подумать страшно: коллектив свыше ста человек! Где он будет танцевать? Что? В сущности, театр уходит не только из своего дома, он уходит от себя, прежнего. Унести можно только титул, память о прошлом и планы на будущее. Но суждено ли тем, кто сегодня эти планы строит, через несколько лет их воплощать?

Все ли продумали принимавшие решение о реконструкции? А кто, собственно, думал и решал? Кто персонально несет ответственность за будущее одного из лучших в недавнем прошлом театров России? Но совсем не единственного в ряду тех, на кого обрушилась реконструкция! Впору говорить о массовом бедствии и о единой национальной программе по спасению музыкального театра.

И тут в беспросветной, казалось, картине что-то забрезжило: свердловский феномен!

Что это такое?

А в самом деле, что это такое? Как объяснить, почему в городе, близком по типу Красноярску, Новосибирску и другим уральским, сибирским, волжским индустриальным «миллионникам», прекрасно живут два (!) музыкальных театра и никакие повороты их судеб не могут расшатать завидное творческое долголетие, солидную репутацию и, в общем, благополучие? Можно, конечно, сослаться на крепкие традиции, сложившиеся издавна в театрах и в городе, на местную «кузницу кадров» — консерваторию, на сильный корпус театральных и музыкальных критиков и журналистов... Можно. Но тогда почему тот же самый «пасьянс» не сходится в Новосибирске, где вдобавок — сильная композиторская школа и мирового класса симфонический оркестр? Или в Горьком? В Саратове?

Решающий аргумент: яркие творческие лидеры и талантливые спектакли! Да, но... Достаточно часто талантливые спектакли спросом не пользуются, а творческий лидер, несмотря на массу достоинств, не приживается то ли в городе, то ли в театре.

Говорят, должен быть общий культурный и нравственный климат. Однако мифические репутации типа «театральный город», «нетеатральный город» — это все апокрифы времен частной антрепризы.

Нет, в чем-то другом дело! Есть еще что-то, заставляющее все названные и неназванные предпосылки, все театральные зубчики и городские шестеренки «сцепиться» в такой приводной механизм, что появление популярного театра становится неизбежным.

Когда в начале гиблых тридцатых упомянутые уже Л. Луккер и князь Г. Кугушев создавали в Свердловске театр оперетты, не было никаких оснований предполагать, что эта пикантная ветреница, балованное дитя европейских подмостков, сумеет прижиться на каменистой уральской почве и согреется в мозолистых ладонях уральского гегемона. Прижилась и согрелась! Да так, что уже в «веселом» 1937 году вовсю гуляла на «Свадьбе в Малиновке» и, сбросив роскошные меха и перья, с удовольствием щеголяла в матросской тельняшке и солдатском галифе. А через шесть лет «приплыла» под флагом «Табачного капитана» к Сталинской премии...

К слову, почему «звездные минуты» музыкальной комедии и «черные дыры» национальных трагедий совпадают по времени?.. И в последующие времена, не имея зачастую свежих творческих идей, годами сидя на репертуаре «лаборатории советской оперетты», Свердловский театр оставался фаворитом города и правофланговым во всех официальных сводках и отчетах.

Конечно, плеяда замечательных актеров, зрительских кумиров во многом определяла общее отношение к театру. Эти почти легендарные мастера были воистину народными любимцами. Однако Свердловская музкомедия даже в периоды потерь и неадекватных замен пользовалась неизменным успехом: уходили прежние кумиры, уходили поклонники, приходил новый зритель, приводил (или творил) новых

кумиров. Это неудивительно — удивительно, что неизменно приходил!

Почему свердловский феномен сохраняется как феномен — явление в России почти исключительное? Может быть, здесь мы сталкиваемся с какой-то особой близостью театра и города, особой взаимосвязью, взаимопоглощенностью, что ли, своячеством, родственностью... Какая-то чуть ли не социальная обусловленность этой до конца разделенной любви. Естественное для театра соблюдение дистанции между собой и зрителем, налет профессионального снобизма, тайна кулис — весь этот почти непременный «пакет» дешевых претензий здесь, кажется, напрочь отсутствует. Актеры погружены в городские будни, бытовые заботы, а горожане озабочены театром не меньше, чем продовольственной проблемой и перебоями в энергоснабжении. Он как бы часть городского коммунального быта, городского коммунального хозяйства.

Так, может, в том и секрет, что это «коммунальный» театр? Может, потому и остается он так долго фирменным знаком города?

Сравнительно недавний уход многолетнего художественного руководителя В. Курочкина, почетного гражданина Свердловска, ставшего такой же достопримечательностью города, как и его театр, обозначил некий итог. Приход нового, сравнительно молодого художественного руководителя ленинградца Кирилла Стрежнева определил очерелной поворот театральной судьбы.

Первый спектакль Стрежнева, «Беспечный гражданин», а затем и «Кошмарные сновидения Херсонской губернии» (оба произведения создали композитор А. Затин и драматург В. Семеновский) выявили направление. Оно довольно решительно сбивает прежние, хорошо пристрелянные эстетические цели театра — праздничность, зрелищность, социальный оптимизм... Стержнев избирает иные ориентиры: нетрадиционные жанры — от поэтической мелодрамы и драматической сатиры первых спектаклей до рок-мюзикла итальянской молодежной комедии; социальная значимость тем; стремление к психологизму актерского существования. Он пробует спектакли «на излом» в резких, хоть иногда и неоправданных переходах от дотошной достоверности к театральной игре...

Нельзя сказать, что прежнему театру все это было чуждо, но здесь другая мера серьезности, другая глубина проработок и последовательность.

Спектакли Стрежнева игрались в Москве, получили большую прессу. Еще одно мнение вряд ли добавит что-то к общественному резонансу. Нас интересует реакция Свердловска. Как город отнесся к смене курса?

Первый спектакль был принят благосклонно, последующие вызывают крайне противоречивые мнения. Так что же — разброд, шатания, крах? Ничуть! Даже недавно прокатившийся шквал общественной борьбы в поддержку земляка Б. Н. Ельцина не погасил внимания к театру. В кипении противоположных мнений, полярных прогнозах поубавились истошные восторги добровольных клакеров, «домашние ра-

дости» благодушествующих завсегдатаев, «друзей театра», «групп поддержки» от различных инстанций и в итоге — выпарился стойкий общий интерес. Его равно питают дружелюбие «новобранцев», охотно встречающих перемены, и ревнивое любопытство прежних поклонников, подстерегающих напророченный провал.

А как театр относится к реакции города?

Тоже неоднозначно, но со вниманием. Понимая, что не следует перегибать палку — а в наше не самое благосклонное к театру время, особенно — Свердловская академическая музкомедия ставит не только музыкальные драмы, но и «Принцессу цирка» Кальмана.

Города, где театры еще сохраняют статус культурных центров, кое-где в России остались. Еще Омск верен своей академической драме. По-прежнему в дружбе со своим драматическим театром жители Куйбышева. Вот и саратовский зритель, поклонявшийся прежде ТЮЗу, перешел теперь на сторону Театра имени К. Маркса (ничего себе имя для театра, где репертуарные лидеры — Платонов и Булгаков!). Но чтобы центром возбуждения стал оперный театр! Да еще там, где один фаворит уже есть, и тоже музыкальный! Такого Россия давно, пожалуй, не знала.

Вот уже шесть лет каждая премьера Академического театра оперы и балета имени А. В. Луначарского становится почти сенсацией. Но, пожалуй, в данном случае свердловский феномен можно объяснить без всякой метафизики.

Первые признаки пробуждения от многолетней дремы, какого-то движения в хронически пустом зале, вероятно, можно отнести к середине семидесятых, когда директором пришел бывший директор музкомедии Е. Радукин. Данное обстоятельство несколько больше, чем просто штрих биографии. Направила Радукина в оперу, естественно, партия (в лице обкома) спасать бедственное положение. Но, полагаю, это была не единственная руководящая и направляющая сила. Сам в прошлом работник обкомовского аппарата (в те поры других театральных директоров, кажется, не бывало), но сомкнувший этот опыт с «опереточным», он понимал, что мало оправдать и выправить...

Радукин шел в оперу не только как в более солидный и престижный театр, испытывающий постоянные временные трудности, но еще и вырывался на оперативный простор, какого не мог иметь в музкомедии, где полновластие Курочкина было секретом Полишинеля. Опера давала шанс выиграть негласную дуэль. Первым театром города должен стать его, Радукина, театр! Не полная касса, а полный зал вернут утерянный престиж!

И на несколько лет Свердловский театр превращается в своеобразную прокатную площадку для импорта столичных достижений. Именно тогда на нее переносятся ГАБТовские постановки — «Кармен-сюита» и «Анна Каренина». Кировский театр экспортирует балет «Пушкин». Режиссер С. Штейн ставит на языке оригинала «Силу судьбы» Верди, а Ю. Петров — «Петр Первый» А. Петрова.

Вопрос со зрителем был решен. Попутно конкурирующей «фирме» наносился еще один удар: Радукин «увел» у Ку-

рочкина превосходную артистку, будущую оперную приму Татьяну Бобровицкую и блистательного молодого дирижера Евгения Колобова, вскоре возглавившего театр. Хотя, думаю, не коварством единым был движим директор: в этом видны уже прозорливость и чутье.

С Колобовым в театр пришли не только обаяние молодости и заразительность незаурядного дарования. Под его рукой даже старые спектакли, эти вконец заезженные и обессилевшие репертуарные клячи, вдруг обрели давно забытую резвость.

Присущая Колобову покоряющая музыкальность буквально преобразила оркестр, хор, солистов. Те, кто видели «Силу судьбы», уверен, до сих пор помнят спектакль как редкое по эмоциональности вдохновенное музицирование. Оно имело эффект катарсиса. А в талантливом, потрясающим оперные каноны спектакле «Петр Первый» смелая до дерзости режиссура могла бы обернуться простым нахальством, не окажись в соавторах дирижер, наделенный нечастым в опере даром ощущать музыку как непрерывный драматический процесс.

А затем были успешные гастроли в Москве. Они наделали много шуму в прессе и в инстанциях, принесли театру зрительское признание и почетные звания, но, что существенно для нашей темы — чувство законной гордости у свердловчан. Правда, и фон был для этого благоприятным.

Примерно в те же годы музкомедия достигла невиданного официального признания, превратившись почти в символ системы, в олицетворение эпохи фаворитизма. Можно только предполагать, почему бюро- и парто-кратия облюбовали именно этот театр. Во время фанфарных гастролей в Москве он впервые в истории «жанра» удостоился протокольного посещения спектаклей членами Политбюро (не всеми — в основном бывшими свердловчанами, которых в высших эшелонах традиционно немало и по сию пору), о чем поведало ТАСС. После этого всевозможные знаки отличий хлынули лавиной, а руководителю было присвоено звание «Народного артиста СССР» — первый, и единственный случай в истории опереточной режиссуры.

На таком фоне обретение оперой утерянного престижа производило особое впечатление. И театру было оказано особое внимание, особое расположение, едва не стоившее ему жизни — реконструкция!

Радукин, понимая, что это бедствие ему не сдюжить, ушел на пенсию.

Колобова, надо полагать, по совету А. Петрова, восхищенного тем, как маэстро управился с его оперным дебютом, пригласил к себе в театр Ю. Темирканов. И Колобов согласился.

Главный режиссер М. Минский практически от дел устранился: за четверть века главенства он сформировался определенным образом и менять стили и методы управления едва ли хотел. Да и мог ли? В наличии оставался лишь недавний выпускник ГИТИСа, молодой режиссер А. Титель, поставивший недавно свой первый спектакль — задиристый и озорной «Севильский цирюльник».

Тогда обком, полагающий простые решения лучшими, снова обратил взор в сторону флагмана и фаворита. И опять, как в случае с Радукиным, попал в яблочко: очередной директор музкомедии, прекрасно себя чувствующий у Курочкина, — надо отдать должное последнему: он отлично умел выбирать помощников — был в приказном порядке чуть ли ни за день переброшен на оперу...

А дальше начались события из разряда «удивительное — рядом». Поезжайте в Свердловск. Попробуйте попасть на оперный спектакль. Полюбуйтесь первозданным обликом уютного зала и воскресшего здания. И тогда кто-нибудь непременно расскажет, как всего несколько лет назад былинных ста́тей директор собственноручно орудовал топором, оседлав голые ребра перекрытий. Так это было или не так, но в беспрецедентно короткий срок театр вернулся в свой отреставрированный дом. Но это был другой театр.

Видимо, Вяткин хорошо понимал, что новое здание — всегда приманка для зрителя и этот шанс упускать преступно. Но понимал и то, что только зданием зрителя не удержать. И, слава Богу, понимал, что не директора делают театры.

И тогда следующий молодой дирижер музкомедии, Евгений Бражник, получает предложение возглавить академический театр оперы и балета.

Подобный шаг «влиятельные круги» восприняли как чистую авантюру. Мало того что режиссер Титель куролесит с непроверенными решениями (памятую «Севильский цирюльник») или с «нестратегическими» темами (Титель поставил тогда обворожительный спектакль «Чудаки» О. Тактакишвили), так теперь еще и главный дирижер — ни званий, ни опыта?! Что же, заслуженный коллектив отдать на молодые забавы? Да, — сказал, увы, тоже не маститый директор. — Старый театр нужно передать в руки молодым! Иначе не выжить!

К чести Вяткина, он не дрогнул. К чести руководства, оно стращало. Но поздно: молодая компания, куда вошли еще талантливые художники Эрнст Гайдебрехт и Юрий Устинов, стала круто, почти без разбега набирать такую высоту, что ее заметила Москва, потом Россия, а потом и страна. Но сначала аншлагами отреагировал Свердловск.

Зритель, рванувшийся было поглазеть на обновленную позолоту декора, понежиться в бархатных креслах, вкусить от скромного очарования барочных стилизаций архитектурного убранства, быстро понял, что встретился с абсолютно другим театром. Накопленные за время бездомья спектакли как бы примерились к обновленной архитектурной среде и вписались в нее идеально. В них зазвучала ностальгическая нотка по культуре и стилям ушедшей эпохи, ее пышной, «позолоченой» и «бархатной» эстетике. И эта нотка, этот пленительный, чуть горьковатый привкус лишь оттенил свежесть мыслей и чувств современных молодых художников, поэтов и полемистов. Лепнина, золото, бархат ожили не только в зале, но и в спектаклях. Но они не драпируют изнеженное и одряхлевшее тело старой оперы, а, наоборот, обнажают упругую плоть живого современного спектакля.

Продуманный и рассчитанный анахронизм сохраняет романтические одежды и поэтические шифры, но собственное сознание и опыт, тоже учтенный постановщиками, превращают театральные иносказания о прошлом в прямую речь о нашем, отнюдь не романтическом и не слишком поэтическом времени.

Молодые руководители вместе с поверившими в них артистами — Т. Бобровицкой, А. Жилкиным, В. Тюменцевым, П. Зверевым, В. Баскиным, Н. Плотниковой, М. Хохлогорской и другими приверженцами нового театра — создали ряд спектаклей, на которые попасть невозможно. Под этим «соусом» и остальные спектакли пошли нарасхват.

В Свердловске разразился оперный бум. Поначалу он подогревался утечкой информации: город «просквозили» слухи о каких-то жутких искажениях и недопустимых трактовках оперы «Борис Годунов». Спустя пару лет оказался на грани запрета «Пророк» Владимира Кобекина. А затем потрясенная общественность узнала о жидомасонском заговоре: это уже вовсю постарались выплывшие из недр всероссийской «Памяти» спасители местного «Отечества». Их недреманное око сумело разглядеть «Звезду Давида» — где? — в орнаменте на троне Салтана и на кокошнике Царевны-Лебедь. Паранойя охватила и коллектив хора театра во главе со своим «регентом». «Салтан», «Годунов» и даже «Пророк» оказались на грани срыва.

Чего это стоило молодым руководителям, знают только они сами. Но именно тогда, в разгул этой гнусности, Титель, Бражник и примкнувший к ним Валерий Левенталь создают, возможно, самый трепетный, самый романтичный свой спектакль — «Сказки Гофмана» Ж. Оффенбаха — похожий на тихое признание в любви к театру...

Это была чистая победа. Возможно, самая тихая, но безоговорочная, потому что присудил ее зритель. Потом эта тихая победа затрубит о себе фанфарами аншлагов, большой прессой... Будут памятные гастроли в Москве, Государственная премия создателям «Пророка». Будет уважение. И зависть — царица доказательств успеха.

А тогда было только одно: противостояние чистого, одухотворенного спектакля духу «Христова воинства» и молчанию «Больших Домов». И выяснилось, что искусству, рожденному чистыми помыслами и высокими чувствами, противопоставить нечего! Оно защищает себя само, фактом своего существования. Оно — фаворит истории.

Как известно, одной из реальных и вполне волюнтаристских акций нашей былой культурной политики стало создание системы музыкальных театров на всей территории РСФСР, как, впрочем, и по всей стране, включая национальные регионы, прежде никогда подобных художественных традиций не развивавших.

Много лет ушло на то, чтобы осознать несовместимость массово-тиражированного способа создания спектаклей с искусством. Если тяготение советского зрителя к сказочно-сентиментальному и обманчивому миру оперетты еще можно понять, если усредненный уровень музыкально-драматическо-

го исполнительства в таких театрах еще можно объяснить, то превращение оперной стихии в поток «концертно-представленческой продукции» можно воспринимать только как кризисное явление.

Талантливых людей в мире музыкального театра немало, но силы их распылены, дарования обесценены, результаты творчества снижены. Среди профессионалов принято думать, что театр способствует развитию драматургии и музыки, что он стимулирует интерес к истории. Но театральная практика, нередко подчиненная конъюнктуре и вкусам командно-административной системы, не только не сформировала новой современной культуры, но и крайне избирательно, односторонне раскрыла опыт веков. Попытки противостоять такой охранительной тенденции в мире советского музыкального театра крайне редки. Они уникальны!

Музыкальный театр все же стремится прорвать оболочку консервативности, разрушить сложившийся вокруг него миф о «традиционной инертности», выразить эпоху. Но музыка спектаклей воспаряет к горным высям, а сам художник живет на нашей земле.

Мария Мурзина

ЛИПЕЦКИЙ ФЕНОМЕН

...Играли Чехова, «Чайку». На сцене плакали и смеялись, любили и страдали. В зале, казенно-парадном, неуютном, едва заполненном наполовину, стоял ровный гул, взрываемый смешками, шиканьем. Конец первого действия, отчаянное признание Маши Дорну — в зале смех, бесцеремонные комментарии. А впереди, в пьесе, еще столько боли, безысходности и веры... Немыслимо! Как это играть, зачем, для кого? Было больно за Чехова, за «Чайку». Было досадно за артистов, режиссера, который перед спектаклем выходил на сцену и, пытаясь перекрыть шум в зале, возвышая голос, рассказывал о пьесе, о работе театра над чеховской драматургией, о том, что играть будут новые исполнители после двухлетнего перерыва, а сбор пойдет в фонд Дома-музея Чехова в Мелихове...

Все это было в городе Липецке, в Областном драматическом театре имени Льва Толстого. Мой первый вечер в театре: «Вы увидите, публика не совсем обычная...» С такой, «не совсем обычной» публикой, да еще на чеховском спектакле, мне встречаться не доводилось. Лица в зале — совсем юные: «целевой» спектакль для старшеклассников и учащихся ПТУ города и области. Впереди двое парней, прически под «панков». Слушают! Справа — девочка, глаза огромные. Как села, подперев рукой подбородок, так и сидит, не шевельнется. А вот пожилые супруги, смотрят взявшись за руки...

В антракте от театра подходят утешать: «Это еще не самая сложная публика, мы Чехова почти всегда так играем». После спектакля — аплодисменты. Удивляюсь — хлопают стоя (здесь аплодируют только стоя, встав тотчас же по окончании представления). На сцену поднимается мальчик с томиком Чехова, дарит его режиссеру, сбивчиво благодарит. Все. Ребята шумно, толкаясь, спешат в гардероб.

Режиссер В. Пахомов идет за кулисы — кому-то из актеров плохо: слезы, порыв уйти из театра. Это здесь, оказывается, тоже «привычное дело». Успокоят, уговорят, а завтра — снова на сцену. Пахомов говорит: даже если после каждого спектакля один человек уйдет с растревоженной душой — мы работаем не зря.

Владимир Пахомов — главный режиссер и художественный руководитель Липецкого театра. Он приехал в город двенадцать лет назад. Теперь говорят и пишут о «липецком опыте», «эксперименте», театр постоянно фигурирует в разного рода отчетах, упоминается в связи с пропагандой чеховского наследия, с проблемой воспитания зрителя, в театр едут критики, журналисты, ученые, социологи, педагоги...

Судьба липецкого коллектива действительно явление по нашим временам редкостное. Не ради отчетности и шумихи,

не ради сенсаций существует этот творческий коллектив, но проблем и трудностей у него едва ли не больше, чем достижений.

Липецкий театр хочется назвать серьезным без глубокомысленности, спокойным — без самоуверенности, вдумчивым, но с чувством юмора и здоровой иронии по отношению к самому себе. И еще — сердечным и одухотворенным.

Театр носит имя Льва Толстого, но ближе ему его любимый автор — Чехов. Когда я смотрела репетицию «Чайки» и актеры просто сидели на сцене, то подумалось — если сейчас сделать фотографию, то, наверно, будет ощущение, что это снято чуть не сто лет назад: такие чистые, интеллигентные светлые лица. Многим ли театрам на периферии удается обрести свою индивидуальность и сохранить ее!

Безусловно, в последнее время многие запреты сняты. Новые организационно-экономические структуры и принципы, творческая независимость постепенно проникают в жизнь. Все это прекрасно. Но ведь сами по себе они не гарантируют художественного результата, эстетического обновления. Все чаще возникают различные конфликты в труппах. И совсем мало — удачных постановок, интересных творческих программ, эстетических поисков, экспериментов. Разнообразные фестивали, смотры, культурный обмен с Западом, бесконечные гастроли наших театров, больших и маленьких, всеобъемлющий хозрасчет — пока что единственно видимые, ощутимые достижения. Этап этот закономерен и театру его нужно пройти. Но в сложившейся объективно непростой ситуации важно обратиться к опыту и работе творческого коллектива, отличающегося завидной стабильностью, независимостью и стремлением к живому развитию.

На примере липчан видишь прежде всего гигантский, кропотливый труд, требующий не только таланта, сил и энергии, но нервов и мужества каждый день, каждый час. Будни липецкого театра — оборотная, неприкрашенная сторона подвижничества.

В полумиллионном городе коллектив театра — всего несколько десятков человек. Много это или мало? За двенадцать лет целенаправленной и последовательной работы по завоеванию (другого слова не подберу) зрителя театр прошел труднейший путь. И — теперь уже можно твердо сказать — победил. Отстоял авторитет не только собственный, отстоял авторитет Искусства. Теперь в театр ходят, потому что это стало нормальным, привычным для горожан, даже престижным. С театром считаются, к нему прислушиваются, о нем заботятся.

Двенадцать лет назад в первый вечер нового главного режиссера в театре спектакль отменили, потому что билеты — не проданы. Должны были идти «Дети солнца»...

Липецк, по многим параметрам город типичный, среднестатистический, промышленный, небывало разросшийся в последние десятилетия за счет окрестных деревень (нужна была рабочая сила — в городе множество крупных предприятий). Культурные, исторические корни слабы, нет устойчивых традиций, нет художественной галереи, концертного зала, есть только театр: на высоком холме новое здание из

стекла и бетона... И хотя город этот все-таки вошел в историю театра (вспомним известную комедию Шаховского «Липецкие воды»), все же в культурном плане он остался ничем не примечательным.

Не примечателен он и внешне. Исторический центр почти не сохранился: традиционные тяжеловесные официальные здания в центральной части, в основном же — стандартные пятиэтажки посреди продуваемых ветром пустырей. Словом, типичный советский рабочий город. А теперь попытайтесь представить себе «среднестатистического» горожанина, зрителя местного театра... Что для него театр? В лучшем случае — нечто престижное, «выход в люди» в промежутке между работой, переполненными автобусами, детсадами и мотней по магазинам...

Можно сколько угодно читать отчеты и газетные публикации о липецком театре, но когда видишь, как зимой, в мороз, по обледеневшим ступеням поднимаются родители с ребятишками или как до позднего вечера не закрываются двери комнат, где работают завлит театра, педагог, — становится ясно, кому это нужно и зачем.

Итак, театр в Липецке двенадцать лет назад, по сути, надо было создавать заново. И тогда на помощь пришел Чехов. Все началось с «Чайки». Это была студийная работа молодых артистов и нового главного. Спектакль репетировался два года, был сыгран впервые на гастролях в Жданове. И — успех! Потом — «Дядя Ваня», поездки в Мелихово, чеховские фестивали, награды: за «Дядю Ваню» — Государственная премия РСФСР... Недавно «Чайку» из Липецка увидели и зрители Центрального телевидения.

«Чайка» задала тон. «Нам, живущим в русской провинции, Чехов дает ответы на многие вопросы, помогает жить, осознавать себя, общаться. Мы сплотились и выросли с Чеховым», — говорит Пахомов. Театр избрал путь поистине утопический: не изменяя искусству, Чехову, самим себе, попытаться воспитать, вырастить» в городе зрителя. И он начал с самых маленьких.

Решили: поскольку театр единственный в области, то пусть он будет и детским театром. Спектакли для малышей и школьников сделались важнейшей частью репертуара. То, что воспринимается «взрослыми» коллективами как обуза, а при нынешнем хозрасчете и вообще как нечто «неприбыльное», здесь стало частью культурной программы. На сцене шло по четырнадцать-шестнадцать детских спектаклей в месяц.

Результатов не ждали наутро после спектакля. Сначала детей приводили родители, которые, не раздеваясь, скучая, отсиживались в фойе (иные папы даже попивали пиво в ближайшем баре — Пахомов потом добился, чтобы бар закрыли). Сейчас такого нет и в помине. Посещение спектакля — праздник для детей, но и для родителей тоже. Я видела, как смеются и взрослые и дети на спектакле «Шишок» (спектакль для малышей), и на «Федоте-стрельце»... В 1979 году липецкий театр впервые показал в Москве свой детский репертуар (и до сих пор каждый год в зимние каникулы столичные ребята могут посмотреть липецких гастролеров). В

1980-м театр был отмечен премией Ленинского комсомола за работу с подрастающим поколением.

И все это произошло, быть может, оттого, что здесь не ждали скорых всходов, не спешили отчитаться, не боялись мелочей, бытовых трудностей, не чурались так называемой «черной работы». Заботились не только о зрителях — о транспортных удобствах (иные живут в окраинных микрорайонах, а утром рано вставать, значит, нужно наладить движение специальных автобусов), о нормальной работе буфетов (чтобы был хоть какой-нибудь «дефицит», чтобы и здесь ждал людей маленький праздник). Наконец, липчане «пошли в народ», стали вести каждодневную работу с людьми, заниматься, так сказать, «прикладным» просветительством.

Сегодня авторитет театра в городе немалый и устойчивый. Сегодня действует отлаженная система взаимоотношений города и театра, ищутся новые формы этих отношений, безжалостно и самокритично отбрасываются отжившие, исчерпавшие себя, особенно в области приобщения горожан к искусству. Искусство «возделывает» душу медленно, а начинать липчанам приходилось практически с нуля. Помню, как мне рассказывали заведующая литчастью театра и одна из актрис: приходят они на первое занятие специального театрального курса в один из вузов, а студенты-первокурсники даже представления не имеют, сколько лет прожил Чехов и что была в его жизни любовь, но когда стали им читать переписку писателя и актрисы Ольги Книппер, с каким вниманием и изумлением слушали ребята.

Сегодня об этом уже говорится в печати: хватит умиляться и радоваться тому, что наш народ «самый читающий». Общий уровень культуры у нас катастрофически низок, и, главное, у людей нет потребности в духовной пище, нет критериев для того, чтобы разобраться в подлинном и мнимом, отличить истинное от подделки. Но это не означает все же, что нет стремления узнать, почувствовать, понять. Помочь человеку услышать себя, помочь как можно раньше — это и стало, думаю, главным смыслом работы липецких энтузиастов.

Энтузиазм заразителен, а искусство по самой своей природе призвано сближать, объединять. Поэтому сегодня у театра в городе гораздо больше настоящих друзей, единомышленников, чем было в начале. Есть такое выражение — «очаг культуры». Липецкий театр постепенно стал именно очагом культуры в городе. Сюда, как к очагу, в радушный и добрый дом собираются люди, не только в качестве зрителей, но и просто — пообщаться, поговорить. Вокруг театра сплотилась местная интеллигенция — художники, журналисты, преподаватели. Здесь хорошо понимают что такое «роскошь человеческого общения», внимание к человеку, особенно маленькому, особенно обделенному судьбой (когда это касается зрителей из детских домов), что такое тепло и доброта... Липчане ведут работу по приобщению друг к другу людей.

Особый вопрос — отношения театра с городскими властями. Пахомов готов отстаивать интересы своего коллектива везде — на заседании бюро горкома, в Москве, на областной

партконференции... Он прирожденный общественный деятель, неравнодушный, заинтересованный, неспокойный. Добиваться приходилось всего. Нормального питания в зрительском и актерском буфетах; квартир для актеров — факт небывалый: в городе при содействии партийных и советских властей выстроен за шесть месяцев дом для творческих работников, и это при хроническом жилищном дефиците; телефонов для актеров: теперь, с утра до вечера пропадая в театре, мать-актриса может хотя бы звонить домой ребенку... Как с горечью шутит Пахомов: «Я уже не режиссер, я завхоз, администратор, я все время что-нибудь выбиваю — ремонт, транспорт, квартиры...»

Не сразу, медленно, но в городе наладились устойчивые связи — театру помогают, театр понимают, с ним считаются. Разве этого мало? И разве это мало — видеть на каждой премьере, а то и на рядовом спектакле, скажем, секретаря обкома по идеологии, не потому, что «так надо», а потому что уже возник за эти годы простой и человеческий интерес, возникла потребность не только посмотреть, но и обсудить спектакль с актерами и режиссером. Подобные «круглые столы» стали традицией, и в этом помогает театру местное радио, местная печать, публикуя регулярно не только рецензии-обзоры, но и материалы этих обсуждений. Еще одна серьезная заслуга липецкого театра, явившаяся как бы следствием его работы, — борьба с официальностью во всем, что касается воспитания искусством. Здесь ничего, буквально ничего не делается «для галочки». Это, скорее всего, и рождает ответное движение — у зрителей театра, у его городских помощников и даже у руководства.

Одно из последних добрых дел: на областной партконференции Пахомов предложил организовать в городе «Клуб выходного дня» для сельских жителей. Известно, что такое для театра выездные спектакли — неудобства, усталость, плохое техническое обеспечение на местах: нет нормальной сценической площадки, аппаратуры, залов и прочего. В итоге везут что попроще, похуже. Так почему бы, наоборот, городу не стать гостеприимным хозяином для сельских семей? Почему бы городу не пригласить их в гости на субботу или воскресенье, составив целую культурную порграмму? Предложение было принято, и вот весной 1989 года Липецк провел первое подобное мероприятие.

В один из районов области поехали автобусы, привезли оттуда гостей. В театре организовали книжную ярмарку и продажу сувениров для детей, потом — экскурсия, обед в ресторане, спектакль... Люди остались довольны. Теперь такие встречи — еще одна традиция.

Не хочу сказать, что все идеально в жизни липецкого коллектива. Бывают здесь свои конфликты, сложности, срывы. Затухают иные начинания. Появляются неудачные постановки. Театр ищет, ошибается, бывает недоволен собой. Но он живой, обаятельный. И если избегать высоких слов, главный итог за двенадцать лет новой жизни состоит в том, что изменился облик «среднестатистического» зрителя-горожанина.

Представим себе, родившийся в Липецке человек уже в три года знает, что в городе есть «его» театр, что его обязательно поведут туда если не мама с папой, так детский сад или (увы!) детский дом, а там ему не просто сыграют спектакль, но ласково встретят и покажут и расскажут что-то интересное, а потом уже в школе, в ПТУ, в институте опять возникнет театр, чтобы продолжать быть его добрым другом, спутником, частью его жизни.

С другой стороны, сколько мы знали хороших начинаний, которые становились легендами, а потом исчезали бесследно! Не хочется верить, что начатое в Липецке когда-нибудь закончится.

«Провинция» — милое, давнее слово заменено сегодня казенно-административным — «периферия». Российская провинция, уездная, земская жизнь с ее особым укладом, обаянием, «своим кругом» людей, певцом которой современники называли Чехова, который ясно видел ее пороки, ее вязкую, отупляющую обыденность, но он же нежно ее любил, и уповал на «огни», разбросанные в этой глуши, на отдельных светлых и чистых людей, одаренных душой и умом. И хочется найти связующие нити между тем, что называют критики теперь «липецким феноменом», и чеховским началом в нашей культуре. В этих сопоставлениях становится яснее суть, смысл и духовное наполнение жизни липецкого театра, его существования под знаком Чехова, Толстого, их просветительской традиции, традиции русской провинциальной интеллигенции.

Екатерина Дмитревская

ПОСЛЕ ПРАЗДНИКА

Еще недавно мы судили о театральном искусстве автономных республик России по всевозможным декадам, смотрам, творческим отчетам — по официальной праздничной показухе, неизменно заканчивающейся хвалебными рецензиями, премиями и другими дежурными лаврами. Сегодня рухнул фасад потемкинских деревень, выявились язвы, обнажился клубок трудноразрешимых противоречий, образованный более чем семидесятилетней историей государственной национальной политики. Как картофель при Екатерине II, насаждались общие идеологические принципы, а «национальное своеобразие» допускалось только в жестоко регламентируемых пределах. Отсюда сложное, неутешительное положение национальных театров республики, многие из которых существуют по инерции, не в силах преодолеть сложившуюся ситуацию, заново осознать свою неповторимость и национальное своеобразие.

1

Невысокий авторитет театра в целом по стране обусловлен в значительной степени (и об этом много раз говорилось) остаточным принципом его финансирования. Что имело катастрофические последствия отнюдь не только в плане материально-техническом, но и в плане нравственном. Благодаря этому в массовом сознании сформировалось пренебрежительное отношение к культуре как к чему-то второстепенному, незначительному, маловажному. Раз уж наше, столь богатое (по утвердившимся многолетним представлениям) государство не считает нужным вкладывать в сферу культуры сколько-нибудь значительные средства, несравнимые, например, с ассигнованиями на оборону, космос, сельское хозяйство и прочее, то, видимо, такова и цена общественной роли культуры, ее влияния. Стереотип этого обывательского отношения к культуре и искусству, к театру в частности, распространился так широко, что многим представляется нормой.

Сегодня, например, несмотря на отсутствие элементарных условий для театральной работы, работники министерств горячо убеждают каждого интересующегося в том, что проблемы театра их чрезвычайно волнуют. А на деле? А на деле театр местным властям автономных республик часто нужен только для национального представительства.

В Дагестане, скажем, очень «повезло» Русскому и Лакскому коллективам — им «подарили» огромный дворец с люстрами, в котором, правда, они практически не играют. Дворец строился для партсобраний, конференций, для именитых заезжих гостей, скажем филармонических...

И все же дворец есть дворец и его не сравнить с тем ДК, который арендует другой театр республики — Даргинский из города Избербаш. Завод электротермического оборудования сдает театру две комнаты наверху: это и гримуборные, и дирекция, и репетиционный зал. Сам зрительный зал производит ужасающее впечатление. К тому же за тонкой его стенкой «проживает» мощный конкурент — видеобар. Клуб же «Нефтяник», в котором коллектив работал с 1961 года, — на ремонте. Естественно, что при таких условиях штат заполнен наполовину (из тридцати — восемнадцать артистов!), совсем нет молодежи.

Ситуация эта типична и не нова. И два, и три года назад положение было точно таким же; и тогда министр культуры ДАССР заверял группу очередных московских критиков в том, что все это — временные трудности.

Нет своего театрального здания у Салаватского театра (Башкирская АССР). Театр на колесах не имеет элементарных условий для работы артистов. Каким образом, где проходят репетиции? Как работают цеха? Труппа состоит из трех творческих бригад, играет в основном в разных ДК, где идет обычная жизнь — дискотеки, видеосалоны и прочее. В зале и на сцене всегда очень холодно. Свет не поставлен, аппаратура скверная.

Недавно разрешилась «жилищная» проблема Сибайского театра (Башкирская АССР). Но театр, по характеру работы — разъездной, хорошего транспорта не получил, а расстояния приходится преодолевать немалые. Те, кто ездил с театрами на сельские гастроли, знают, что такое холодный, трясущийся и промороженный насквозь автобус.

Вместе с тем очевидно, что сам по себе стационар, сами по себе условия работы не гарантируют творческого успеха. П. Ринне (главный режиссер Финского театра КаАССР) глубоко прав, когда говорит, что красивое, технически оснащенное здание театра на восемьсот мест никогда не будет заполнено. В Петрозаводске живет около двухсот тысяч человек, в городе — четыре театра.

Без сомнения, демографические, статистические данные нельзя сбрасывать со счетов. Вот какой пример приводит социолог и экономист Б. Кудрявцев: «Городских жителей здесь — всего пятьдесят две тысячи, аудиторией театра можно считать лишь пять тысяч человек, то есть 10% городского населения. Это значит, что при 100% заполняемости шестисотместного зала, достаточно восьми представлений одного спектакля, чтобы полностью исчерпать всю аудиторию». (Речь идет о Горно-Алтайском театре.) Сам театр коммерческую вместимость зала определяет в триста мест, а плановую — в сто пятьдесят.

Сегодняшняя действительность демонстрирует полное отсутствие связей театра с какой бы то ни было частью жителей города. Ситуация в Горно-Алтайске — одна из самых тревожных. Театр здесь двуязычный, есть русские актеры, не говорящие на алтайском языке (их, правда, всего несколько человек), есть актеры-алтайцы. Труппа раздираема конфликтами, постоянными стали походы с жалобами в обком и исполком.

Сложность положения Горно-Алтайского театра еще в том, что алтайцы составляют лишь 35% населения города. Поэтому ориентация театра только на алтайскую публику — бесперспективна с социально-культурных позиций и невыигрышна с организационной стороны. Если театр заинтересован в формировании зрительской аудитории, то каждый человек, вне зависимости от его национальности, должен быть театру небезразличен как потенциальный зритель.

Беды Горно-Алтайского театра не являются исключительными. Не случайно на первом съезде депутатов Верховного Совета СССР так много говорилось о трагедии малых народов, утрачивающих или утративших свою национальную культуру, свой язык.

О трагедии калмыцкого народа говорил писатель Д. Кугультинов. Сталинская политика, обвинившая весь калмыцкий народ в предательстве, превратившая калмыков в спецпоселенцев, привела к тому, что постепенно народ стал терять родной язык — изучать его было невозможно, так как калмыцких школ не имелось. Только сейчас, в 1989 году, появились первые национальные школы. Поэтому неудивительно, что калмыцкий драматический театр играет преимущественно на русском языке, а в афише, кроме детской сказки «Мэрген-охотник», нет ни одной национальной пьесы.

14 ноября 1989 года Верховный Совет принял «Декларацию о признании незаконными и преступными репрессивных актов против народов, подвергшихся насильственному переселению». Однако должны пройти десятилетия, чтобы каждый малый народ, населяющий нашу страну, смог возродить свою национальную культуру.

Рост национального самосознания, отстаивание своих суверенных прав вызывают безусловное уважение. Однако не везде можно (особенно в тех местах, где издавна сосуществуют национальное и русское население) безболезненно разделить культуру.

Еще один пример двуязычного театра — Коми республиканский театр имени В. Савина (Сыктывкар). Театр этот хорошо посещается. Обеспечен синхронный перевод для русскоязычной публики (зрителей, которым нужен перевод, приблизительно половина зала). Складывается впечатление, что единый двуязычный театр городу нужен, что его равноправное двуязычие — благо с общегуманитарной точки зрения и с позиции зрительного зала.

Но как это выглядит из-за кулис? Его величество финансовый план или просто плохая организация дела прочно делит труппу на коми состав, гастролирующий по селам республики, и на русский состав, выезжающий в города и областные центры других республик. Конечно, нельзя оставить население республики без спектаклей на родном языке, но почему не выезжать с более значительным репертуаром, с «афишей», показывая лучшие спектакли на коми и русском языке? Или обходиться малыми по составу, мобильными труппами, причем без ущерба для качества представлений? Сколько бы ни говорили об особой, культурной миссии театра, сколь ни была бы сильна национальная идея, сам человек — слаб, и по-человечески очень понятно, как плохие

дороги, плохо оборудованные сцены сельских ДК «разваливают» спектакли на коми языке.

2

Во всех автономных республиках без исключения основные беды связаны с низким художественным уровнем национальных пьес. «Местный» колорит зачастую сводится к этнографическому своеобразию, не задевая глубинных противоречий жизни в республиках, истинного драматизма истории народов.

В качестве примера можно было бы привести спектакль Бурятского академического театра имени Х. Намсараева — «Бальжин хатам» Д. Эрдынеева. Эта пьеса, поставленная режиссером Т. Бадагаевой, представляет собой некий сплав легенды и исторической драмы. События, относящиеся к концу XVI века, повествуют о начале самоопределения бурятского народа, о преодолении влияния монгольского ханства. Спектакль явно распадается на две части: внешний, этнографический ряд (декорации, костюмы...) и статичный, неживой текст. Поведение персонажей пьесы (и, следовательно, героев спектакля) лишено логики и психологических мотиваций. В финале героиня погибает, произнося патетическую фразу: «Завещаю вам мир и союз с русским народом!»

Сегодня особенно странным выглядит желание некоторых театров показать свою историю как «проклятое прошлое». Пьеса И. Гаврилова «Холодный ключ», идущая в Удмуртском драматическом театре, написана в 1934 году и несет в себе все характерные приметы «творчества» того времени. Лютые классовые враги — жестокий урядник Жиган, местный богатей Юска, алчный поп-пьяница представлены в традициях агиттеатра 20—30-х годов со всей присущей таким представлениям прямолинейностью. На одном полюсе — враги, на другом — чистые и неподкупные представители бедноты.

«Холодный ключ» — спектакль, идущий несколько сезонов, но он по своей эстетике настолько далек от современного театра, что оставляет впечатление по крайней мере пятидесятилетней давности. На сцене царит грубый актерский наигрыш, словно театр не верит в способность зрителя воспринимать какие бы то ни было полутона и оттенки. Одна лишь В. Загуляева в роли Санди, — нелепая, смешная вдова, жаждущая счастья и сочувствия, выглядит живым персонажем. Остальные — картонные фигуры на таком же картонном фоне.

Тут мы имеем дело со сложившимся стереотипом «национального» спектакля. Он создан на историческом материале, как правило, в жанре лирической комедии или мелодрамы, где персонажи четко поделены на положительных и отрицательных. На «наши» и «классово чуждые». Сюжет пьесы «разбавляется» народными обрядами, песнями и танцами.

Сегодня, когда национальные отношения приобрели особую остроту, когда каждый народ осознает и переосмысливает свою историю, такой сложившийся стереотип кажется не только безнадежно устаревшим, но и отупляющим, вредным.

По сей день очень популярен спектакль Чувашского академического театра имени К. Иванова «Кай, кай Ивана» («Выйди, выйди за Ивана»). На гастролях в Москве летом 1988 года он по-прежнему собирал полный зрительный зал. Но сегодня веселый сюжет с посрамлением кулака выглядит сомнительно. Тем не менее мотив раскулачивания бодро звучит и в «Трех аршинах земли» Татарского театра. Как можно сохранять сегодня в репертуаре пьесу, в которой говорится о раскулачивании и коллективизации как о благе?

Другой аспект проблемы — «привязанность» пьес к моменту их написания. Национальные театры часто обращаются к драматургии 20—30-х годов. Восстановление незаслуженно забытых имен, реабилитация оклеветанных, обвиненных в «национализме» авторов — благородная задача, конечно. Однако пьесы, написанные в стилистике 20—30-х годов, требуют творческого переосмысления с позиций нынешнего понимания исторического процесса и нынешних представлений о театральном искусстве. В этом смысле весьма характерны спектакли, показанные на Третьем республиканском фестивале в Уфе, посвященном семидесятилетию Башкирской АССР.

Драма «Қарагул» Д. Юлтыя, бережно восстановленная главным режиссером Башкирского академического театра имени М. Гафури Р. Исрафиловым, прозвучала как дань памяти мыслителю, искавшему ответов на мучительные вопросы национальной истории... Это нравственное чувство словно согревает сценическую композицию Исрафилова (сценограф Т. Еникеев, композитор Р. Хасанов). Режиссер стремится придать спектаклю дыхание народно-романтической эпопеи, увидеть трагические истоки расслоения нации. Намерение труппы читается ясно — вызвать сочувствие, справедливую зрительскую оценку спектакля, который при всей традиционности сценических приемов можно было бы счесть экспериментальным — так непрост здесь путь постижения прошлого, так важно сегодня пройти этапы историко-философского и художественно-поэтического самопознания.

Той же цели служит и спектакль Сибайского театра «Башкирская свадьба». Одновременно он восстанавливает доброе имя автора пьесы М. Бурангулова, трагически погибшего в 1937 году, и соединяет фольклорное действо и социальную драму. В первой части этого спектакля режиссер Л. Валеев уверенно строит действие, и потому столь впечатляющи картины народного быта, столь завораживающе течение ритуала, ритмы, интонации, пластика... Все это становится словно бы экстетическим центром постановки. В драматических эпизодах гораздо больше наивных черт, социальных клише. Хотя все же надо оценить искренность исполнителей, не позволяющих спектаклю утонуть в риторике и иллюстрациях...

Несомненный интерес также представляет своего рода «программный» спектакль театра Коми — «Звезда неугасимая», рассказывающий о писателе В. Савине, именем которого назван театр. В этой работе все сошлось: уникальность темы, адекватная реализация ее силами всей труппы, поиск новых для театра средств сценической выразительности, современный взгляд на прошлое. Композиция поэта В. Куш-

манова и режиссера С. Горчаковой основана на документальных биографических материалах, на фрагментах, мотивах пьес Савина. Погибший в 1937 году писатель и Матвей, его герой, не намного переживший создателя, встречаются в раю, в аду и в реальности 30-х годов. Персонаж и автор невольно противостоят друг другу. Честный художник Виктор Савин ищет «веры для Матвея», место для его «неприкаянной души».

Артист А. Трибельгорн в роли Савина и артист М. Костромин в роли Матвея равно значительны. И смешно, и страшно, когда Матвей искренне, с крестьянским резоном предостерегает писателя: «Не ходи в ЧК, ты же поэт...» Авторы спектакля и актер наделили Матвея сценической характерностью, подлинность которой выдерживает испытание и в картонном раю и в фарсовом аду.

Другое важное направление репертуара республиканских театров — современная пьеса. Как уже говорилось, существует острый дефицит хороших пьес национальных авторов. Но и в тех республиках, где современная драматургия налицо, где творят Азат Абдуллин, Диас Валиев, Мустай Карим и другие — проблемы остаются.

Задача создания национального репертуара не количественная, а качественная. Драматургов может быть много, и все они могут активно работать. Но мало драматургов, мыслящих современно — как с точки зрения того социально-общественного движения, которое развернулось в стране в последнее время, так и с точки зрения собственно профессионального мастерства. Большинство драматургов все еще работают в одинаковой «средней» манере, не обнаруживая ни смелых мнений, ни желания экспериментировать. При том кризисе культуры, который очевиден во многих сферах литературы и театра, подобная «аморфность» (мировоззренческая и эстетическая), конечно, не может привести к сколько-нибудь впечатляющему результату.

Во многом типичная картина — в Татарском театре имени Камала, хотя существуют и некоторые специфические особенности. Во время московских гастролей театр показал несколько пьес Т. Мануллина — человека активной гражданской позиции, народного депутата. Он, безусловно, мыслит современно. Но вместе с тем пьесам Мануллина свойствен излишний прозаизм, их конструкция обнаруживает свою слабость, будучи переведена на язык сцены.

Казалось бы, пьеса сама по себе должна гарантировать уровень спектакля. В большинстве же случаев спектакль вынужден «двигаться» за счет режиссуры, за счет внешних средств, за счет актеров, восполняющих мастерством и талантом те пустоты, которых не должно было бы быть. Присущие национальным пьесам — статичность, «разговорность», стремление героев в конфликтных обстоятельствах не действовать, а говорить, разрешать ту или иную ситуацию только словесно, свидетельствуют о проблеме сценичности как одной из главных проблем национальной драматургии.

Т. Мануллин и многие другие сегодняшние драматурги несут театру что-то новое, живое, находящее у публики реальный отклик (это касается прежде всего тематики произве-

дений), но зрители также реагируют на язык пьесы, на сочность и меткость выражений, на живость образов. А здесь как раз и возникают главные трудности.

Существуют еще и пьесы-скороспелки, конъюнктурно откликающиеся на наше бурное время, они компрометируют национальный репертуар. Печальное впечатление производит «Горькая лепешка» Г. Чимитова и Г. Башкуева в Бурятском театре имени Х. Намсараева (постановка С. Хаджитова). Спектакль явился откровенной халтурой на перестроечную тему. Сатира на взяточника-начальника разыграна со всем джентльменским набором театральных штампов, с таким обилием пошлости, чудовищного наигрыша и абсолютной бессмыслицы, что это не поддается не только анализу, но и простому описанию. Такие «достижения», конечно, позорят театр.

Или, например, другой случай. «Анисья» коми драматурга Н. Белых рассказывает о жизни села, о трудном существовании деревенской женщины, «которая любила, но не вышла замуж». Есть ли в пьесе что-нибудь, что делало бы ее специфически национальной пьесой? Нет. Обычная «местная» пьеса à la «Свадьба с приданым». Но ведь со времени победного шествия этого «шедевра» по сценам страны прошло столько лет!

Спектакль Удмуртского театра «Звонкая осень» И. Гаврилова — один из долгожителей. По жанру это — водевиль из сельской жизни, своего рода советская пастораль вроде «Свинарки и пастуха», «Кубанских казаков», но, правда, без присущей этим произведениям слащаво-напористой идеологии. Трудовые показатели лирических героев хоть и впечатляют (Настя Грачева — В. Бэкманова собрала тридцать центнеров с гектара, а Борис — А. Ураськин — шофер-передовик), однако, не являются главными «пружинами» сюжета. Здесь все построено на чисто водевильной ситуации: в отсутствие жениха ему просватали не ту невесту, что было нужно. Впрочем, недоразумение скоро разрешилось, и тут же отыскался еще один жених для незапланированной невесты. В финале играют, собственно, уже две свадьбы. Спектакль оформлен как детская книжка-раскладушка (художник А. Демин) нарядные домики, игрушечный грузовичок на театральном пригорке. Рядом с условным, примитивным (не по стилю, а по уровню исполнения) оформлением устроен пруд с настоящей водой. В нем плавают чучела уток, в нем купаются герои после бани, в него, оступившись, падает комсомольский вожак...

И так далее в том же роде.

Отсутствие «местных» пьес, обладающих художественными достоинствами, скорее беда, чем вина национальных театров. Но нельзя не заметить, что некоторым режиссерам, кажется, выгодна такая ситуация. Частыми становятся сетования на то, что, мол, «наш» зритель любит такие пьесы, привык к ним. И в этом смысле пример Удмуртского театра, которым руководит Л. Романов, чрезвычайно показателен.

Ижевск — русский город, в котором удмуртское население составляет лишь 16,5%. Но и эти 16,5% не знают язы-

ка и, что характерно, не очень стремятся им овладеть. Удмуртский язык — язык старшего поколения, в основном сельского. В этих условиях Удмуртский театр существует не за счет городского, а лишь за счет сельского населения, приезжающего из окрестных сел на автобусах. В зрительном зале нет молодежи, по преимуществу — старики и дети. Репертуар театра ориентирован на нетребовательную публику, в спектаклях намеренно упрощается, «лакируется» жизнь.

Схожие проблемы и в Чувашском академическом театре имени К. Иванова, где сельский зритель также «заказывает музыку». Театр в течение последних лет считался одним из самых благополучных, здесь стойкие аншлаги, профессиональный главный режиссер В. Яковлев, великолепная труппа. Однако благополучие театра во многом мнимое. А. Инякхин в статье о гастролях театра в Москве писал: «Творческая идея коллектива — быть и оставаться во что бы то ни стало предельно понятным театром... А зритель доволен, ибо он получил то, что никаких встречных усилий не требовало, а значит его, зрителя, здесь уважили... Театр, похоже, подошел к какой-то драматической черте в своем развитии».

Слабость большей части национальных пьес — в их «провинциализме», в том, что все их достоинства заключаются лишь во внешних приметах, в частности в том, что написаны они на языке данной республики. Как верно писал Ч. Айтматов: «Каждый язык самоценен. Он, как редкий металл, данный нам природой, но лишь рука талантливого мастера превращает его в творение искусства».

3

Репертуар республиканских театров, конечно же, не замкнут лишь на национальной пьесе. Но, к сожалению, обращаясь к русской советской драматургии, театр не всегда отбирает лучшие образцы. Чаще всего мода, сенсационность становятся определяющими.

Пример такой «модной» пьесы — «Маленькие комедии перестройки» А. Козловского (Финский театр). Обычно такие спектакли от критиков скрывают. Они вечно находятся под угрозой снятия с репертуара, но живут дольше многих серьезных работ, ибо приносят доход. Две одинаковые пьесы: первая — о создании в целях повышения производительности труда робота-директора на некоем предприятии, вторая — о неудачной попытке организации на том же предприятии общества трезвости. Присутствует здесь набор пошлости от бантика на причинном месте у секретарши директора до обязательной «комедийной» попойки. Ни талант актера и режиссера П. Ринне, ни живость исполнительницы роли секретарши не спасли этого безобразного во всех отношениях действа...

Еще одна «модная» тема сегодня — разоблачение Сталина. К сожалению, многие театры сделали эту тему «кассовой».

Спектакль «Дети Арбата» в республиканском Коми театре стал одной из первых инсценировок романа в стране. Он пользуется большой популярностью и почти всегда идет при

аншлагах. Эмоции толпы, присутствующей на публичном аутодафе бывшего кумира, являются, к сожалению, существенной составляющей зрительского внимания к постановкам, затрагивающим тему сталинизма. И лишь точность концепции драматурга и режиссера, качество исполнения способны скорректировать зрительское восприятие во имя чувства сопричастности с историей и политикой.

Режиссер сыктывкарских «Детей Арбата» Е. Денисов не просто использовал не вполне удачную инсценировку С. Коковкина, но создал на ее основе собственный сценический вариат, еще менее удачный.

На первом плане — Сталин. Все остальные персонажи, линии скомканы, беглы, фрагментарны. Зло облачено в нарочито демонические формы. Появления Сталина зрители ждут с взволнованным напряжением, зная, что спектакль будет не просто о нем, но и сам он будет на сцене. И режиссер Е. Денисов, «вычислив» это ожидание, придумал эффектный выход вождя. В обнаженно-мертвенном, хирургически-стерильном свете, в белых одеждах, с трубкой в руке, появляется Сталин. По залу проносится шепот: «Похож?» «Не похож?» И здесь нужно отдать должное артисту В. Исакову. Хотя режиссер поставил его в весьма трудное положение, ему удается преодолеть и нездоровый ажиотаж зрительного зала, и отсутствие портретного сходства. Тягучесть движений, замедленность речи, пристальность тяжелого взгляда создают зловещую фигуру иезуита и палача. А важная для романа, да и для истории, тема молодежи, то есть непосредственно детей Арбата, не разработана и потому не становится альтернативной теме сталинизма. Однако в финале почему-то именно молодые люди сбрасывают сталинские портреты. Не случайно в спектакле Рязанов (А. Трибельгорн), рассказывая сестре о своей встрече со Сталиным, пародирует его акцент. В зале смех и радость узнавания. Но как это мог сделать в 1934 году один из представителей высшего эшелона власти? Смеха в зале хватает, но тишины, настороженного размышления не возникает...

Понятно, что театру хочется сказать свое слово на тему, так волнующую всех сегодня. Но слово это должно прозвучать весомо. Оно должно быть подкреплено не только честным, искренним отношением к затронутой теме, но и умело. Профессиональное умение — необходимое условие того, чтобы «слово» не только прозвучало, но и было услышано.

«Пьесы повышенного спроса» — по этому принципу во многом строится сегодняшний репертуар национальных театров. «Свалка» А. Дударева — одна из таких пьес, поскольку драматург хорошо владеет профессией и объединяет в своем произведении чуть ли не все животрепещущие темы времени: от Афганистана, неуставных отношений в армии — до проституции. Действие, как известно, происходит в ночлежке на свалке, где собираются бичи и бомжи, что делает пьесу своего рода парафразом «На дне».

В ряде театров «Свалка» идет с большим успехом, но именно постановки этой пьесы раскрывают некоторые особенности творческой жизни коллективов. Например, двой-

ственное впечатление оставляет «Свалка» Финского театра КаАССР (режиссер И. Петров). Постановщик создает условную среду, призванную дать собирательный образ свалки, и «выпрямляет» тем самым сложную авторскую кривую взаимоотношений героев до повседневно-бытового уровня. На сцене (по автору) — веревочная петля. Спектакль же начинается (чего у автора нет и в помине) с попытки Васи повеситься, осуществлению которой мешает приход Хитрого. Зачем? Да затем, видимо, чтобы настроить зрителя на сострадальную волну. «Пожалейте их!» — взывают к нам создатели спектакля. «Ужаснитесь и измените мир, допускающий подобное!» — предлагает, как представляется, драматург. Выпрямление многослойной пьесы до уровня бытовой истории и привело к несообразностям практически в каждой роли. В системе бытового театра есть образ, есть история жизни. Но стоит только соотнести реалии судьбы Русалки с ее функцией в пьесе, чтобы увидеть, как автор выводит эту роль за пределы бытовой правды, ибо все же не говорят в жизни языком Библии девицы легкого поведения!

Национальные театры сегодня повторяют противоречия нашего театра в целом. Ставка на коммерческий успех оборачивается неразборчивостью, запросы нетребовательной публики, жаждущей отдохнуть и поразвлечься, оказываются важнее нравственных и идейных задач искусства.

Из-за отсутствия хороших переводов русских классических пьес театры обращаются к западной драматургии, которую играют как коммерческий боевик. Изображение «их нравов» позволяет переступать грань дозволенного, начинять спектакли пресловутой «клубничкой». Целомудрие, сдержанность, еще недавно характерные для национальных театров, уступили место пошлости, на которую всегда есть спрос у определенной части публики.

Пример — «Все о Еве» М. Оора и Р. Денема в Калмыцком театре (режиссер М. Мамедов). Актеры старательно играют «про Запад», представители которого для калмыцкого театра — некие абстрактные существа с изломанной пластикой, вихляющей походкой, «поющими» интонациями. Назойливое обыгрывание пошлых и вульгарных сцен — свидетельство неверного понимания постановочной группой смысла происходящих событий. Жанр пьесы определен авторами как трагикомедия. Известно, что это один из самых сложных жанров в драматургии.

Однако в спектакле нет ни трагедии, ни комедии, а есть некое аморфное действо.

Гвоздь всего представления — две эротические сцены, в которых М. Босхаев (Харви) и В. Тепкеева (Ева) публично демонстрируют — в имитации — несколько способов любви. В то время как пьеса «Все о Еве» — совсем не о распущенности нравов. Она о том, что даже талантливому артисту трудно пробиться, обратить на себя внимание. Приходится идти на всякие хитрости от самых невинных до весьма жестоких по отношению к своим коллегам. Жертва Евы (Марго Крейн — это Ева в прошлом), отношения обеих героинь — клубок сложнейших переплетений, поразмышлять над которыми было бы очень интересно. У театра и режис-

сера М. Мамедова — совсем иная задача: сделать кассовый спектакль.

Зарубежная современная пьеса, тем более зарубежная классика, слабо представлены в репертуаре национальных театров. Когда же некоторые коллективы рискуют обратиться к полноценной талантливой драматургии, дает знать о себе печальный опыт игры в пьесах-однодневках, актерская и режиссерская инерция.

«Троянки» Еврипида в Бурятском театре в постановке Т. Бадагаевой обнаружили полную беспомощность режиссера. Непонимание эстетики античного театра, отсутствие какой-либо концепции, хаос и эклектика всех элементов спектакля привели к тому, что происходящее на сцене более всего напоминало фрагменты чтецкой программы, неумело стилизованные под нечто «древнегреческое». Размеренное скандирование хора, когда смысл полностью ускользает, сменялся патетическими монологами, в которых уже сам по себе моторный темперамент актеров перечеркивает происходящее; массовые сцены напоминают коммунальные перебранки, равно как Кассандра, Андромаха или Елена напоминают хозяек на большой общей кухне.

Не случайно дружной критике был подвергнут единственный за последние годы среди национальных театров (не считая саранского «Отелло», но этот спектакль игрался на русском языке) — «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира в Татарском театре имени Камала (режиссер Б. Цейтлин). Режиссера справедливо упрекали в легкомысленном, легковесном прочтении классики. С самого начала спектакля, отмечали критики, вторжение условно-площадного театра в сложные исторические построения снижало значение самих личностей, упрощало их. К тому же, когда в прологе актеры, играющие Антония и Клеопатру, менялись гримами, то есть давался знак, что в Антонии слишком много женского, а в Клеопатре, напротив, слишком много мужского, то цена «концепции», ее натужная современность уже не вызывали сомнения.

Это тем более обидно, что труппа татарского театра богата драматическими дарованиями и ей по силам трагедии Шекспира.

4

Инерция мышления характерна для многих национальных театров, афиша которых рабски повторяет названия репертуара московских, ленинградских трупп, совершенно игнорируя национальные особенности данного региона. Каждый театр автономной республики должен искать свой путь.

Вероятно, один из возможных вариантов — пример балкарской труппы Кабардино-Балкарского театра. Не дожидаясь драматургических шедевров, театр пытается сказать о самом наболевшем, выразить сегодняшнюю точку зрения на историю своего народа.

К примеру, пьеса А. Теппеева «Тяжкий путь» (режиссер Р. Фиров) посвящена трагическим событиям, связанным с выселением балкарцев в Казахстан, а спектакль стал своего рода компенсацией за пережитое народом страшное униже-

ние. Естественно, что он активно посещается зрителями и горячо принимается. Притом что пьеса Теппеева далека от совершенства, актеры-балкарцы (чья природная органика в данном случае дополнена еще и сознанием собственной ответственности перед народом) создают зрелище по-настоящему волнующее. Национальные традиции явственно ощущаются в спектакле. В понимании судьбы, в особой роли стариков, в крепости родственных связей, в культе умерших...

Одна из самых сильных сцен — явление старому Кязиму (А. Бачеев) мертвого горца: ему нет покоя на кладбище в родных местах, куда никто не приходит его навестить. И упреком живым оказывается слово мертвого, как и его вопрос: «Почему мертвых тоже не переселяют?» Воистину эпически звучит предложение мертвого живому — «Войди в бурку, Кязим». И эта распахнутая бурка, как бы отдельно, самостоятельно существующая, войти в которую, если она на мертвом, значит, умереть, а выйти из которой, если она на живом, значит, потерять себя, становится символом не только национальной принадлежности, но и самой жизни, границей между жизнью и смертью, успокоением в смерти.

Таким же символом становится и скульптура, которую вырезает мальчик Ахмат и с которой он не расстается — символом неумирающей национальной культуры, сохраняющейся вопреки всему. Слепой певец, дед Кязим выступают хранителями традиционных нравственных ценностей своего народа.

Безусловное доверие, которое испытываешь к актерам, слезы, которые возникают в момент катарсиса, как и сама возможность катарсиса, — результат того, что в этом спектакле все — актеры и персонажи — дети одной судьбы, одного народа, хранители его культуры и его традиций. И крайне важен тот факт, что Кязим из пьесы — это подлинное лицо, основоположник балкарской литературы Кязим Мечиев. Граница между жизнью и театром открыта, как открыта она между залом и сценой.

Этот спектакль — не случайная удача, что подтверждает другая постановка — «Завещание» по пьесе И. Джантуева (режиссер М. Черкесов). Пьеса Джантуева построена из блоков, традиционных для пьес такого рода: молодые герои любят друг друга и соединяются вопреки социальному неравенству, вопреки кровной мести и прочим препятствиям. Известность сюжетных ходов, как в сказке или как в опере, сопровождалась преимущественным интересом зрителей к тому, как совершит исполнитель то или иное ожидаемое действие. Актеры здесь оказываются на высоте. Одно удовольствие следить за тем, как они разговаривают, двигаются, поют, пьют, катают бурку, танцуют, объясняются в любви, ругаются, играют на музыкальных инструментах, носят костюм... потому что все это исполнено с необычайной естественностью, искренностью, но не бытовой, а игровой, карнавальной. Все актеры в этом спектакле — это как бы народные артисты, внедренные в живую жизнь и в этой жизни рядом с неактерами играющие. Мы, зрители, тоже как бы представляем собой эту живую жизнь, каждодневный быт, а

они в это играют. Поэтому нормально воспринимается сочетание подлинной красоты настоящих костюмов, украшений и предметов быта с рисованным, традиционным павильоном.

«Завещание» — спектакль, который можно было бы смело показать и в Театре Дружбы народов в Москве, и за рубежом — так сильно в нем «национальное качество», так вольно чувствуют себя актеры, такую радость доставляет он зрителям.

Пример Балкарской труппы вселяет надежду. Было бы наивно уповать на одновременный и быстрый взлет всех национальных культур. Ясно, что процесс этот для многих театров будет мучительным, потому что потребует отказа от стереотипов, складывавшихся десятилетиями.

5

Особое дело — проблемы, связанные с существованием русских театров в автономных республиках. Жизнь некоторых из них плачевна, других — поистине драматична, но нет ни одного театра, чье положение было бы безоблачным. Причин много. Они кроются в противоречиях и просчетах государственной национальной политики, когда порой русские театры организовывались «сверху», по приказу. Есть, безусловно, и специфичность, внутрирегиональные проблемы того или иного коллектива. Сегодня спорят, каким должен стать русский театр? Должен ли он отражать проблемы данной автономии или быть проводником русской культуры. Вероятно, русские театры в РСФСР отличаются от таких же театров в союзных республиках. Острота возможных конфликтов (правда, не везде) здесь несколько сглажена. Сезон 1988/89 года, например, показал, что ситуация в русских театрах благополучнее, чем в театрах национальных. Сегодня мы можем назвать нескольких серьезных режиссеров, можем назвать новые имена, с которыми связаны надежды на обновление сценического языка. Имеются и попытки создания театра с репертуаром, не чурающимся классических названий, полноценных образцов отечественной драматургии.

Глубоко закономерно и оправдано, например, обращение русской труппы Коми театра к «Власти тьмы» Л. Н. Толстого. Сама история автономной республики, недавно еще бывшей республикой лагерей, вышек и колючей проволоки, местом ссылки, накладывает особый отпечаток на общекультурную ситуацию. Здесь и зритель другой. Он состоит из людей, в разное время вышедших из мест заключения. А потому высокая проповедь Толстого, его драматургия оказываются актуальны.

Театр достойно интерпретировал знаменитую пьесу, не выказав сковывающего пиетета перед традицией прославленных столичных спектаклей. В постановке В. Свиридкина — боль и выстраданный драматизм судьбы народа, мало чем отличающегося сегодня нравами и поступками от предшествующих поколений. В этом «акценте» и состоит смысл работы В. Свиридкина и художника И. Баженова, в которой мысль о тоскливом и щемящем единообразии жизни людей последовательно проведена.

Дом Петра и Анисьи — такой же, как десятки других. Обитателей этих домишек режиссер будет демонстрировать неоднократно: с неподвижным взглядом они топчутся под гармошку на свадьбе, разъяренные от внезапной и беспричинной драки, осоловело наблюдают надрывное покаяние Никиты. Они — свидетели и участники «идиотизма деревенской жизни», который спектакль бичует, одновременно сопереживая людям, погруженным в вязкий, беспросветный быт. В этом сопереживании — свой нравственный, окрашенный национальным чувством смысл, своя эмоциональная тема. На коми земле, видевшей столько безвинных страданий, людей жалеют по-особенному. Не судят их скоро.

Действие приходит к сильному финалу, проявляющему замысел: покаяние Никиты наталкивается на пьяное безразличие мира. Нынешний мир не в силах принять своих грешников, принять их покаяние.

Стремясь привлечь зрителя, Коми-пермятский окружной театр имени М. Горького в Кудымкаре не боится быть «традиционным» в хорошем смысле слова. Для талантливой Н. Морозовой В. Узун поставил спектакль-бенефис — «Давным-давно» А. Гладкова. Гладковская пьеса стала поводом для очень искреннего, романтического спектакля. Здесь точно представляют себе, чего от театра ждет город, и идут ему навстречу, не поступаясь при этом художественным уровнем, ни вкусом. Театр прислушивается к городу, а город воспитан театром. Актерский быт в Кудымкаре такой же чудовищный, как везде. Организационные проблемы — те же. Но здесь умеют жить не только ими, а творчеством. К сожалению, подобных примеров немного.

Именно классическая пьеса в наибольшей степени способна выявить потенциальные возможности труппы. Скажем, русская труппа Карачаево-Черкесского областного драматического театра достигла впечатления цельности замысла, полноценного актерского воплощения в спектакле «Медея» (режиссер Б. Тохчуков), хотя театр находится отнюдь не на подъеме.

Медея — Л. Озова создала образ глубоко страдающей женщины, одержимой местью за свое оскорбленное человеческое достоинство, за поруганную любовь, за потерю Родины. В центре, конечно, фигура Медеи, вокруг нее — хор, который словно оберегает, защищает, предостерегает ее. Отношения героев спектакля с хором выстроены органично и оказывается, что для современного зрителя это необычное общение вполне естественно и понятно.

С освоением западной классики национальными труппами связано заметное событие последних лет — спектакль «Отелло» Государственного театра драмы Мордовской АССР (Саранск). Режиссеру спектакля В. Королько удалось зримо воплотить на сцене поистине трагический мир. Лаконичные декорации Ю. Тура, эффектные и стильные костюмы, точность деталей, блестяще поставленные бои. Особенность этого спектакля — в традиционном, даже хрестоматийном решении. Есть любовь, удивительно сыгранная в первых сценах Г. Некрасовым (Отелло) и Г. Викторенко (Дездемона). Есть бурная ревность. Все играется неспешно, под-

робно, и именно такая скрупулезность вызывает напряженное внимание зрителей.

Дездемона мордовского «Отелло» из привычной голубой героини превратилась в яркую и сильную личность, друга и участницу всех дел Отелло-полководца. И еще — актрисе удалось передать редкостную нравственную чистоту героини, рожденную не юностью и недомыслием, но убеждением нравственного и умного человека...

Разумеется, качество выбранной пьесы еще не гарантирует качество будущего спектакля. В сезоне 1988/89 года лидерами общесоюзного репертуара стали «Самоубийца» Н. Эрдмана и «Собачье сердце» М. Булгакова. Однако и здесь сказалась в большинстве случаев мода на эти произведения. Можно ли ставить «Собачье сердце», если в труппе нет исполнителей на роли Преображенского, Борменталя и Шарикова? Отрицательный ответ на вопрос дает спектакль Русского театра имени Лермонтова в Грозном. Опытный артист Н. Жирнов (Преображенский) играет эдакого купца, претендующего на положение директора школы. Если население Грозного будет судить о русской интеллигенции по Преображенскому — Жирнову, то, мягко говоря, станет обидно и за интеллигенцию и за грозненских зрителей.

Спектакль «Собачье сердце» разработан на уровне жэковской истории. Поэтому не приходится говорить о какомлибо воздействии булгаковского произведения на умы и души зрителей.

Схожая судьба и у эрдмановского «Самоубийцы». Театрам трудно дается его стилистика. В большинстве случаев (как, впрочем, и в Театре сатиры) играется вариант «Клопа», то есть Эрдман — в привычных штампах советской антимещанской комедии с героями-обывателями. Трагикомический сложный мир пьесы Эрдмана остается как бы за скобками. К примеру, в русском театре Ижевска (Удмуртская АССР) режиссер Ю. Фараджулаев, избирая для сценической интерпретации жанр бытовой комедии, пытается одновременно «осовременить» Эрдмана, что приводит к упрощенности трактовки. Спектакль получился грамотным, но далеким от первоисточника.

Та же пьеса сделалась событием сезона в постановке М. Рабиновича в Русском театре Уфы (Башкирская АССР). Этот спектакль отличает внутренняя цельность режиссерского решения, предельное внимание к каждому персонажу пьесы. Актерам и прежде всего создателям спектакля режиссеру М. Рабиновичу, художнику Е. Иванову, композитору С. Миролюбову удалось найти общий стиль решения спектакля, соответствующий 20-м годам. Театральность его замешана и на понимании зощенковского и отчасти булгаковского мира. Естественно, что такой спектакль подкупает бережным, тонким отношением к драматургическому материалу, он вырастает из пьесы. У режиссера словно бы нет важнее задачи, чем представить зрителям драматурга, открыть его мысли, звучание его голоса.

20—30-е годы сегодня представляют собой «объект» пристального внимания наших публицистов, историков, социологов. Интерес к истории страны характерен для самых ши-

роких слоев населения, и многие театры идут навстречу этому интересу. Спектакли на историческую тематику составляют солидный массив репертуара последних сезонов. Надо признать, что полноценных по художественным достоинствам исторических пьес у нас пока что немного. Театру зачастую приходится довольствоваться инсценировками.

Так, Русский театр Йошкар-Олы (Марийская АССР) обратился к прозе Я. Крупнянова. Спектакль «Начало» (инсценировка и режиссура Г. Константинова) посвящен первым послереволюционным годам. Режиссер стремится создать эпическое, многоплановое зрелище. Сцены в Кремле перемежаются с «классовыми» схватками кулаков и чекистов, очевидна попытка рассказать правду об истории именно марийского народа. Но народ в спектакле — вроде оперной массовки, одетой с иголочки. Национальны здесь разве что украшенные вышивкой марийские костюмы.

Спектакль «Начало» несет на себе печать инерции. И эта тенденция не единична на национальной сцене. Но есть и примеры нетребовательности театров к политическому звучанию спектаклей. Такова постановка «Детей Арбата» (инсценировка Г. Бодыкина, режиссер В. Келле-Пелле) в Якутском русском театре, где артист В. Антонов (Сталин) относится к своему герою с видимым почтением. Антонов играет парадный портрет, он представительствует и главное своеобразие спектакля, по сути, в том, что Сталин здесь схож со Сталиным из фильмов 30—50-х годов. Сталин становится центром и смыслом спектакля. Актер дает зрителю насладиться осанкой, повадкой тирана, его трубкой — всеми традиционными атрибутами вождя, представленными в эстетике начала 50-х годов. Конечно, и текст, и наше сегодняшнее знание присутствуют как некая данность, но в театральном смысле — чисто информационно. Актер делает все от него зависящее, чтобы «сыграть в злом доброго», отсюда и такой, видимо, незапланированный театром «эффект».

Такого рода представления — не более чем конъюнктура, когда все идет «на продажу», даже трагические страницы жизни народа. Не случайно столь явно педалируется «личная тема» вождя. В спектакле присутствует мать Сталина и он сам в образе трогательного мальчика Сосо, а в одном из эпизодов прямо на авансцене стреляется его жена, Надежда Алилуева.

При всем при этом в кульминационные моменты спектакля высвечивается экран с героями революции — жертвами культа. Разновидность перестроечного китча! Яркий его пример — та сцена спектакля, где родственники арестованных выстраиваются лицом к зрителю и взывают: «Верните мне моего отца», «брата», «мужа», детский голос — «папу!» Режиссер всячески пытается воздействовать на зрительские эмоции, которые, видимо, иным путем театр пробудить не может.

Не остался в стороне от исторической темы и воркутинский коллектив. В его репертуаре — спектакль «Запас прочности», поставленный режиссером В. Черновым по пьесе И. Малеева «Надежда Путнина, ее время, ее спутники». Выбор пьесы был предопределен тем, что Малеев сам отси-

дел свой срок в Воркуте. Но, несмотря на то, что материал «местный», представления режиссера и исполнителей о Надежде, об ее времени и ее спутниках крайне приблизительные. Так, в текст пьесы введены стихи Мандельштама, Галича, Ахматовой. То, что смысл всех стихов находится в прямом противоречии с текстом и событиями пьесы — никого не смущает. Сцены в лагере столь непристойно-бутафорские, столь обидно-приблизительные, что вообще никаких эмоций не вызывают у зрителей. Они остаются вполне равнодушными.

В ином ключе поставлена пьеса А. Ставицкого «Четыре допроса» (она идет под названием «Трагический поединок» в Коми-пермяцком театре имени М. Горького). Театр пригласил молодого режиссера из Перми В. Голода, создавшего на базе достаточно традиционной по форме драматургии современное, полное метафор и символов зрелище, населяя пьесу жертвами культа. Так, в сценах допросов появляется непредусмотренный автором сын героини. Но... все ухищрения режиссера и художника (А. Казначеев) не сделали «Трагический поединок» событием. Зритель, привыкший к психологическому театру, плохо воспринимает усложненный язык режиссера.

Но и на этом фоне «дежурных» антисталинских спектаклей (имя им — легион) есть отрадное исключение. На Первом фестивале театрального искусства в Удмуртии был показан «Черный человек» по пьесе В. Коркия, идущий на Малой, экспериментальной сцене Ижевского русского театра, называемой «Черный кабинет». Спектакль (режиссер Ю. Фараджулаев) очень современен по форме (немного похож на фантазии польского мастера Иозефа Штайна), острый по содержанию. Успех он имеет огромный, идет на хорошем эмоциональном подъеме, многие сцены — полны театрального блеска...

6

Сегодня при большом дефиците театральных идей многое зависит от молодых деятелей национальной сцены. Театры, не боящиеся рискнуть, экспериментировать, позволяющие проявиться дебютантам, поступают мудрее тех коллективов, что предпочитают «верняк», идя на поводу у нетребовательного зрителя. В этом смысле заслуживает внимания опыт ижевского Русского театра.

Л. Петрушевскую никто не назовет кассовым драматургом. Но пьесы ее открывают подлинные глубины современной жизни, сгущая наши беды и утраты в острой, парадоксальной, почти абсурдистской форме.

«Квартира Коломбины» Л. Петрушевской — дипломный спектакль аспиранта-заочника Щукинского училища Г. Столова. Режиссер нашел сценическую форму выражения литературно-драматическому языку Петрушевской. Он использует условную пластику, элементы гротеска. В спектакле герои — словно живые маски: люди забыли, как нормально общаться, и занимаются лицедейством всегда и везде — перед самими собой, перед другими, такими же лицедеями. Если в первой части, «Анданте», актеры явно не свободны в слож-

ном внешнем пластическом рисунке своих ролей, то в «Квартире Коломбины» слияние формы и актерского вживания в характер уже почти абсолютное. Здесь прежде всего надо отметить блестящую работу актрисы А. Мази. В «Анданте» — она играет тихую, затурканную неудавшейся жизнью и работой квартирантку. В «Квартире Коломбины» — театральную примадонну в возрасте, обладательницу сценических штампов, рассчитанных на все драматические ситуации в театре и в жизни.

Хотя этот спектакль не пользуется слишком уж большим успехом у зрителей — труден сам язык пьес, сам материал — постановки такого рода произведений представляются очень полезными. Степень театрализации, которой проникнут спектакль, подсознательно воспитывает в зрителе иные, непривычные ему представления об искусстве театра, которое все же не ограничивается подражанием жизни, ее копированием, как думают, к большому сожалению, многие из тех, кто посещает театральные залы.

Будущее театра, конечно, во многом зависит от школ. Сравнительно давно педагогической деятельностью занимается Анатолий Васильев. Сегодня то в одном, то в другом театре начинают работать его ученики. По их постановкам можно судить о своеобразной «школе Васильева», которая заключается в навыках кропотливой работы с актерами, в создании «образа спектакля», в умении динамично и логически строить действие, в создании особого «воздуха» спектакля, в использовании музыки, пластики, богатого арсенала разнообразных сценических средств.

Такой пример «школы Васильева» — спектакль его ученика В. Гришанина, пришедшего в Русский театр Чебоксар (Чувашская АССР). «Черная роза — эмблема печали, красная роза — эмблема любви» по сценарию С. Соловьева в его постановке — не конкретно узнаваемый мир, а жизнь среди грез и иллюзий. В спектакле размыты грани между реальностью и вымыслом, как размыты они во внутреннем мире человека, преломляющего обыденность окружающего в своем творческом сознании. Режиссеру представляется безнравственной позиция общества, замыкающего личность в системе определенных нормативов взаимоотношений. Право на полет, пусть даже с неизбежностью последующего падения, — основная тема и интонация «Черной розы».

Для режиссера В. Гришанина сценарий С. Соловьева — повод для создания увлекательной театральной фантазии на «предложенную» тему. Он выстраивает причудливый мир, где актерам надо существовать в атмосфере внебытовой. Каждый персонаж — действующее лицо некоего изящного карнавала с легко меняющимися на протяжении спектакля масками и аксессуарами разных времен и народов: фраки, визитки, канотье, шляпки с вуалью, халаты и пелерины...

Художник А. Старовойтов предлагает легкую конструкцию, состоящую из белых переплетов многочисленных окон и дверей. Лестница в глубине сцены ведет на второй этаж апартаментов героини, открывая тем самым пространство для сколь угодно подвижного действия в пределах странного дома-корабля, загадочного места обитания персонажей

спектакля. Венские стулья, зеркало в стиле «модерн», фотографии в старинных рамках придают условной декорации необходимый аромат московского дома с устоявшимися правилами.

Огромную роль в спектакле играет музыка. Звуковая партитура представляет собой причудливое соединение оперной классики с американским джазом, знаменитого вальса «Под крышами Парижа» и «Севастопольского вальса» К. Листова. Этот музыкальный ряд — не оформление, но содержание ключевых сцен спектакля, из которых следует выделить рок-н-ролл Александры и Владимира и степ-трио. Эти танцы — не вставные номера, а возможность «выговориться» для персонажей. Танцы связаны с действием, сообщают ему пульсирующую энергию, ритм. Надо также отметить раскованность, высокий профессионализм актеров, их завидную пластичность и музыкальность.

Природу спектакля лучше всего чувствует Н. Сидоренко (Александра) и А. Сидоренко (Митя). В тонкой игре актрисы, в легких переходах из одного состояния к другому, в меняющихся обликах экстравагантной героини — от современной неформалки к блоковской незнакомке и обратно — неизменными остаются «вечная женственность» и «вечные» женские проблемы, готовность к любви и страданию. Чаплиновская интонация становится определяющей у юного Мити, сохраняющего достоинство и трогательное донкихотство в трудных житейских обстоятельствах.

Блестяще решенный и сыгранный первый акт переходит в гораздо более однозначный второй акт и достаточно невнятный третий, где разрешение драматической ситуации необратимо выпрямляет многозначное звучание спектакля. Однако нет сомнений, что В. Гришанин — человек не просто владеющий профессией, но чрезвычайно перспективный, талантливый молодой режиссер, умеющий работать с актерами, изобретающий свой образный театральный язык.

7

Тонкий, умный спектакль Гришанина соседствует на той же сцене с «Женским столом в охотничьем зале» В. Мережко.

Здесь мы снова встречаемся с пьесой повышенного спроса, начиненной модными ныне мотивами — от темы добровольной проституции до столь же добровольного отказа от прав материнства с интригующей экспозицией и эффектным убийством в финале.

Режиссер Л. Гушанский ставит пьесу, строго следуя авторским ремаркам, он творит на сцене динамичное, напористое зрелище в интерьере роскошного ложно-готического «охотничьего» зала ресторана. Драматург и режиссер беспощадны к своим героиням, все они, за исключением Шаганэ (А. Егорова) и Старухи (Т. Красотина) — вызывающе агрессивны. На протяжении всего спектакля диалоги ведутся на крике, придавая всему действию весьма громкую, но и утомительную монотонность. Все персонажи (включая и главного героя, больного из сумасшедшего дома, лишь ненадолго поправившегося во втором акте и убитого в конце

спектакля) — собрание монстров, уникальный зоопарк, образ, подкрепленный в финале режиссерской метафорой, — падающей металлической решеткой, отделяющей героев от авансцены.

«Женский стол» идет и в Сыктывкаре в исполнении русской труппы Коми театра в постановке В. Свиридкина, но результат получился тот же, что и в Чебоксарах. «Женский стол» — стереотипный спектакль для кассы, ставящий своей задачей ошеломить зрителя мнимой смелостью проблем, чуточку шокировать, но главным образом развлечь.

Еще один кассовый боевик — «Звезды на утреннем небе» А. Галина. В русском театре Улан-Удэ для пущей занимательности пьесу переименовали в «Зону риска». Прежнее название показалось вялым. Изображение жизни проституток, изгоев общества сопровождается интонацией жалостливой, временами истеричной; театр недалек от мысли представить проституток как жертв несправедливости, «знаков» социального протеста. В спектакле режиссера А. Буркова, оформленном иконами, есть попытка говорить об их — проституток — своеобразной святости. Примечательно, что рецензия на спектакль в местной газете так и называлась «И милость к падшим». Действительно, спектакль Улан-Удинского театра полон призывов к милости.

«Звезды» идут в Русском театре Йошкар-Олы, в Русском театре имени Лермонтова в Грозном. Ну и естественно, какой спектакль о падении нравов без раздевания? Но попробуйте раздеть актрису в городе Грозном? Тут нужна смелая режиссура! Как только ни изворачиваются актрисы, показывая то одну часть тела, то другую, якобы совершенно случайно! Даже дрожь берет от такой пошлости. Список «смелых» постановок «Звезд» можно продолжать и продолжать.

Сегодня в большинстве театров нашей страны эта пьеса воплощается как торжество раскованности, она демонстрирует зыбкость нравственной позиции театров, взявшихся за «пьесу о падших». Но вдвойне опасно, когда спектакль «Звезды на утреннем небе» начинают прокатывать для детей. В Грозном театр продал «Звезд» на два месяца вперед для школьников?!

8

Русские театры автономных республик, надо признать, мало волнуют проблемы национальные. Такое положение ненормально. В идеале русский театр в автономии может и должен способствовать сближению культур. Интересный и показательный пример — спектакль «Медовый месяц» в Стерлитамакском русском театре по пьесе башкирского драматурга Ф. Булякова, поставленный бригадой из Башкирского театра имени М. Гафури — его главным режиссером Р. Исрафиловым, актером О. Хановым в декорациях художника Т. Еникеева.

«Медовый месяц» примечателен прежде всего как опыт практического взаимодействия русской и башкирской культуры. Ф. Буляков — драматург начинающий, его пьеса не лишена недостатков, но автор-журналист хорошо знает жизнь, умеет остро говорить о больных вопросах современности. В

его пьесе рассказывается о губительных методах хозяйствования, о вреде, нанесенном не только природе, но и людям, особенно молодому поколению, о разрушении нравственности, об утрате милосердия. Это очень горькая и злая пьеса. В такой тональности она и поставлена Р. Исрафиловым. Точность режиссерского решения, в котором очень важны и оформление и символичная музыка (И. Лебедев), сочетается с основательной проработкой характеров.

Опыт Стерлитамакского театра чрезвычайно плодотворен и как бы показывает путь другим русским театрам республик. Чем играть занимательные пьесы из «заграничной жизни», которые играть не умеют, было бы гораздо правильнее узнавать быт, жизнь и проблемы своих ближайших соседей, издавна живущих бок о бок с русским населением.

И. Казиев, главный режиссер Русского театра имени М. Горького Махачкалы, в дискуссии о роли русских театров в республиках на страницах журнала «Театр» категорически возражал против концепции русского театра как «полпреда русской культуры». Он говорил: «Эта формула все же предполагает некий барьер между русским театром и всем национальным искусством в республике. Русский театр, на мой взгляд, должен быть «своим» в республике. Своим! Это мое глубочайшее убеждение!» Дальше он отмечает, что в Дагестане это не только желательно, но и необходимо. В республике люди разговаривают на тридцати шести языках, и необходимость второго родного языка ощущается чрезвычайно остро. Русский язык становится средством межнационального общения. Именно потому нужен Дагестану русский театр. Не случайно он появился здесь еще до революции.

Комплекс сложнейших проблем, связанных с судьбой русских театров в автономных республиках, был рассмотрен на заседании Совета по национальным театрам, проходившем в феврале 1989 года в Уфе. «Ситуация выглядит негативно-стабильной: усредненный репертуар, миграция творческих кадров, слабый уровень режиссуры и актерского состава, изолированность от своих региональных проблем, отсутствие творческой программы» — таковы выводы, к которым пришла критик Е. Покорская.

Среди коллективов, находящихся в тяжелом положении — Драматический театр имени М. Ю. Лермонтова в Грозном. Очевидна несбалансированность труппы (одна из причин, как обычно, отсутствие жилья). Второй сезон театр возглавляет В. Ильин. Его репертуарный выбор отражает не творческие и гражданские потребности театра, а элементарное подбрасывание зрителю «запретных» плодов. Слабая режиссура, отсутствие идейно-эстетической программы, растренированность труппы характерны и для русского республиканского Драматического театра Йошкар-Олы. Труппа Русского драматического театра из Улан-Удэ летом 1988 года гастролировала в Москве. Но в последнее время она резко повернула «руль» в сторону кассы. Сплошь коммерческим стал сезон и в заполярном театре Воркуты. «Удручающими» назвал на заседании Совета впечатления от спектакля Русского театра Якутской АССР критик А. Филиппов: «Невысок уровень режиссуры, ему вполне соответствуют профессиональ-

ные качества труппы, театральная культура коллектива низка. Дело здесь не только в слабой подготовке актеров, в апатии главного режиссера В. Келле-Пелле. Речь идет не только о театральной культуре, но и культуре общей, которую спектакли театра прискорбно не набирают».

В чем причина кризисного положения целого ряда коллективов? Ни для кого, разумеется, не секрет, что русские театры неофициально существуют на положении пасынков у местных министерств культуры и отделений СТД РСФСР. Примером может служить положение русской труппы в Бугульме (Татарская АССР). В год коллектив вынужден выпускать десять-двенадцать названий. На постановку каждого спектакля полагается двадцать пять—тридцать репетиционных точек, и стоит такой спектакль не более шестисот рублей. Таким образом, костюмные пьесы или классические совершенно недоступны театру, афиша которого формируется в основном за счет сказок и современных советских пьес, расходящихся на небольшое количество актеров для будущих неизбежных параллелей и трилелей сельских гастролей. Материальное положение театра впрямую влияет на его творчество. Главный режиссер Е. Сидоров, вот уже три года руководящий театром, не в состоянии определить художественное лицо труппы. Очередные режиссеры в Бугульму «спускаются» министерством культуры Татарской АССР — театр превращается в своего рода доходное место Министерства культуры.

Конечно, многие трудности отступают, если во главе театра стоит сильный лидер. Такие театры формируют своего зрителя, поднимают уровень профессионального мастерства актеров. Но где же они, эти лидеры?

Подводя итоги, следует подчеркнуть, что перемены в лучшую сторону смогут произойти, если будут решены острейшие социальные конфликты нашего общества. В решении национальных проблем «театр, как институт национального самосознания, видимо, должен взять на себя часть ответственности за состояние родного языка и в первую очередь — звучащей речи. Известно, что актеры во все времена являлись хранителями ее традиций», — писал Н. Жегин в журнале «Театр». Только осознав свое предназначение проводника культуры, театр сможет стать нужным зрителю.

Геннадий Бирюков

НЕВЫДУМАННЫЕ ИСТОРИИ. 1988—1990

Канитель

Есть люди, которые считают, что история двухлетней «забастовки» артистов ингушской труппы Чечено-Ингушского театра имени Х. Нурадилова началась в тот злополучный вечер, когда премьеру спектакля «Сыновья Беки» (режиссер М. Беков) собрались посетить три члена бюро обкома партии, а у исполнителя одной из ролей пропала папаха, необходимая ему для создания полноценного художественного образа. Актер, понятно, расстроился, рассердился, — короче, объявленный в тот вечер спектакль так и не состоялся. Не состоялся он и на следующий день и позднее. Ни этот, ни другой. Несмотря на решительные меры, принятые, как только о случившемся узнали в Министерстве культуры ЧИАССР. За исчезнувшую папаху директору театра был объявлен выговор. (Как стало известно впоследствии, ничего загадочного в исчезновении не было: просто папаха была одолжена лишь на премьерный вечер, а после хозяин забрал ее.) Этот факт отражен в специальном приказе, которым, собственно, и открывается увесистая папка распоряжений и предписаний, напоминающих донесения с театра военных действий. Где проходит «линия фронта», кто здесь сегодня кому враг, кто кому друг — поначалу определить было совершенно невозможно.

Естественно предположить, что в одном «окопе» театр и курирующее его Министерство культуры ЧИАССР. Но кто же в противоположном? Оказалось, что трещина разделила именно эти две солидные организации.

Понял я это не сразу. Но диспозиция стала ясна, когда в театре мне вручили папку «компромата», подобную той, что дали в Министерстве культуры республики, где события освещались прямо противоположным образом.

Постановление о создании самостоятельного Ингушского театра, принятое более года назад, министерство относило в актив своей многолетней, планомерной и неустанной заботы об открытии в республике Ингушского театра, а ингушские актеры как их победу, обретенную в борьбе с «уступившим противником». Радостное в сущности событие обошлось без приветственных речей, без цветов и поздравлений... по-фронтовому сурово. Был лишь издан приказ, где Ингушскому театру, до решения вопроса о здании, временно выделялся для работы ряд помещений в Театре имени Х. Нурадилова. И среди них — комната под номером 155, занять которую оказалось совершенно невозможно, поскольку под этим номером значилась дверь, ведущая к пожарной лестнице, укрепленной на наружной стене здания. На этой пожарной лестнице — образно говоря — Ингушский театр и «завис» ровно на год, формально «выделенный в самостоятельный театр», а по су-

ти попросту «отставленный» от производственных цехов родного Нурадиловского театра, без прежних прав, без любви, скрепленной общим ведением финансового хозяйства.

Чувствовалось, что к проверочным комиссиям из Москвы здесь привыкли. Судя по затертости предъявляемых бумаг, в них не раз вглядывался то посланник Министерства культуры РСФСР и ВЦСПС, то свободный от ведомственной подчиненности представитель творческого Союза театральных деятелей, то наш брат — журналист.

Бумаги были писаны четко и внятно, отражали события исчерпывающе однозначно. Однако суть печатных строк с подписями внизу, цели и задачи, которые они преследовали, явно простирались за границы бумажного квадратика и терялись в какой-то дали, совершенно закрытой для меня. Для проникновения в один предлагался взгляд шире предмета спора: чтобы уяснить другие, важно было уразуметь, что традиции горцев подчас расходятся в оценках событий с уголовным законодательством; понять третьи значило признать право столоначальника требовать от дерзких мальчишек уважения к своему слову исключительно как старшего по возрасту.

Мысль, показавшаяся мне поначалу спасительной, — отделить «зерна» от «плевел», основополагающие документальные свидетельства от малозначащих и случайных, добрые обычаи от предрассудков — ясности не внесла.

В стопку с малоценными попали поначалу какие-то обращения руководства Ингушского театра в Министерство культуры ЧИАССР с просьбой провести в театре ревизию на предмет списанных пиломатериалов, якобы пошедших на поделку декораций к спектаклю «Сыновья Беки», еще каких-то пропаж, затем вторичное обращение по сходному поводу с обещанием обратиться прямо в ОБХСС. В ту же стопку легли сразу несколько листочков почти одинакового содержания: просьба театра к министерству оплатить труд композитору А. Журбину, написавшему музыку для готовящегося спектакля «Капитан Фракас». И здесь же телеграмма в театр не получившего ни копейки композитора с требованием вернуть партитуру. В другой папке есть документ, позволяющий министерству то ли повременить с оплатой, то ли не платить вовсе. (На репетиции артисты пели неоплаченную мелодию, и она звучала прилично, как оплаченная.) Впрочем, это, конечно, мелочь. Сюда же поместил я приказ о необходимости осуществить постановку спектакля режиссеру М. Бекову. Срок определялся в два месяца. Бумага, должно быть, создавалась в волнении. О какой пьесе шла речь, упомянуто не было. Приказы, распоряжения... Скупые и подчас единственные свидетельства работы. Проникнуть бы в их тайное содержание. Хотя бы в те из них, которые ясного и видимого смысла не имеют. Понять бы томление духа или попросту настроение человека, облеченного властью, в момент подписания им очередной бумаги.

О чем, как не о безопасности людей, думать бы подписавшему акт, что выделенное Ингушскому театру здание «вполне пригодно для эксплуатации»? (Без каски здесь опасно, без фонаря темно, без воды и отопления холодно и сыро.

Нет пока ни кулис, ни занавеса, ни того, что называют оборудованием сцены, зала, фойе.)

Как хитроумно вилась, должно быть, мысль, водившая рукой ответственного товарища из Облпрофсовета ЧИАССР, приславшего в Министерство ЧИАССР предписание, что именно режиссер М. Беков как председатель профкома театра, виновный в неоплате больничного листа заместителю директора, исключается из членов профсоюза и должен быть уволен с работы. Тотчас явился и приказ об увольнении за подписью министра. Пилат в подобной ситуации умывал руки. Да и министр вроде бы ни при чем, но заслуживает внимания оперативность. ВЦСПС признал бумагу своего собрата Облсовпрофа неправильной, но Беков по сей день гуляет без работы.

Не задумываясь, в стопку важных бумаг помещаю заключение комиссии по проверке деятельности театра с предложением о расформировании Ингушского театра, подписанное заместителем председателя Совета Министров ЧИАССР Махмудходжановой Т. У. и членами комиссии. Для умеющих читать между строк — главная идея документа проста. Предлагается расформировать театр, а затем, заключив договор с неким руководителем Н., набрать труппу на договорных началах. Но поскольку никаких других ингушских артистов в Грозном нет, то их и придется вновь «набрать».

Речь идет, таким образом, о режиссере М. Бекове, которого отныне можно будет к театру не подпускать. Документу не откажешь в последовательности. Первая его часть — элегическая: посвящается воспоминаниям о том, как раньше в ингушской труппе было хорошо. Призы, грамоты, успех. Вторая — паническая: с приходом в 1985 году в театр М. Бекова все пошло прахом. Отсчет времени начала «забастовки» актеров предлагается считать с его прихода в театр. А не с пропажи папахи, как могло показаться вначале.

Здесь же подсчитано, что актерам выплачена энная сумма зарплаты за время, когда спектакли не игрались. Подтекстом — деньги незаработанные. Но в таком случае к числу напрасно выплаченных денег надо приплюсовывать и заработную плату министра культуры ЧИАССР А. Киндарова, и его заместителя А. Митрофанова как руководителей, которые все это время «контролировали ситуацию». Назначали и увольняли директора и главного режиссера, закрывали и открывали счет в банке, — то предоставляя театру возможность приобрести гвоздь для декорации, то отнимая возможность пошить герою спектакля штаны. Плотно занялись и дисциплиной. Заместитель министра лично отмечал явку актеров на репетиции и пробовал ввести почасовую оплату. В полумесячной ведомости к оплате значатся то семь, то пятнадцать рублей.

Жаль, что подобная инициатива не получила квалифицированного заключения комиссии. Впрочем, деятельность главных фигур в министерстве, «взявшихся за гуж», вообще выведена за скобки ситуации. Приказы, дескать, были хороши. Выполнялись плохо. Бывает же. В стройную систему рассуждений не вписывается одно: артисты не хотят другого руководителя, кроме Бекова. Загадка? Но разгадывать ее в

Совмине и Министерстве республики предпочли без актеров, без тех самых, что в прежние годы, как отмечено в справке, «добились высоких творческих успехов». Но не добились, по-видимому, одного — права самим отвечать за свою судьбу, не добились внимания к своему мнению.

Хотя были приказы и заключение комиссии, письма и телеграммы в Совет Министров РСФСР от артистов театра, рабочих предприятий Грозного, частных лиц — о недопущении «закрытия Ингушского театра». Многим видилось в этом ущемление национальных интересов... Многие, и не без оснований, считали, что развитие Ингушского театра — необходимое условие роста культуры республики в целом, нормального, нравственного климата.

Вообще, конечно, было жаль, что такие телеграммы не печатают в Грозном газеты. Глядишь, и зрители бы высказались открыто и нелицеприятно. Кто знает — чего захочет Совет Министров ЧИАССР, что думал о себе театр, какие цели преследовало Министерство культуры?

Быть может, программа — убрать режиссера М. Бекова и только — вовсе и не программа для людей, облеченных властью? Быть может, и критики, уважаемые в республике режиссеры, актеры, литераторы попытаются разобраться — почему же этот «строптивый» театр не хочет вернуться в свой «потерянный рай», в свое прошлое, несомненные достоинства которого были перечислены едва ли не во всех документах, приказах и постановлениях. Вероятно, есть смысл вслушаться в резоны, по которым артисты уже не хотели похвал долготерпению, студийному энтузиазму, и отказались слушать «на подвиг зовущих».

От прежних дней сегодня остались не только фотографии и грамоты. Осталось и общежитие, в которое как приехали после учебы актеры десять лет назад, так и живут по сей день. 90% — прописаны здесь. Глядишь, кто-нибудь и рассмотрел бы за стремлением вернуть театр «на круги своя» — желание начальников восстановить пошатнувшуюся было систему беспрекословной подчиненности, возможности руководить из кабинета, опекать и контролировать по пустякам, держать все нити в своих руках. Кто-нибудь напомнил бы, что новая система хозяйствования стучится в двери, что театры надо освободить для ответственности и самостоятельности. Моральной. Этической. Хозяйственной.

А где-то есть театры, которым помогает завод или фабрика, общество или объединение любителей. Спонсоры. Слово иностранное, а традиции наши. Возможно, что-то подобное произойдет и в Грозном. Люди, способные понять и поддержать полезное дело, найдутся. Быть может, земляки захотят узнать, на какие деньги существует театр, из чего выплачивается зарплата актерам? И, вероятно, полюбопытствуют о творческих планах артистов, которых не успели забыть. И театр, взвесив свои силы, что-то примется делать. И через определенное время отчитается перед зрителем. И он, зритель, решит: хорошо это или плохо. Нужно или нет. Интересно или скучно.

Но пока по Грозному ходят слухи: закроют — не закроют! Перегружены почта и телеграф. В высоких кабинетах

вновь навязывается дискуссия, отвлекающая от сути вопроса. Спрашивают: можно ли утвердить М. Бекова художественным руководителем театра, поскольку его на эту должность выбрали артисты, но выбрали, никого не спросив? Есть мнение — нельзя! Дескать, Беков — не Ульянов, не Товстоногов, не Васильев, не кто-то еще. Нет аналогов, чтобы такого молодого, «не проявившего себя», не нажившего авторитета (главным образом в среде руководства) — назначить художественным руководителем. Страсти кипят, запрашивается Москва: можно?!

В не столь давно играемом театром «Ревизоре» Иван Александрович Хлестаков — коллежский регистратор по чину, — помнится, сходную проблему решал мгновенно. На вопрос Добчинского — можно ли, чтобы его сын, «рожденный как бы не в браке», назывался бы как и он — Добчинский, — ответил: «Пусть называется». И добавил: «Это можно».

Новгородский прецедент

> Союз... в случае необоснованных и некомпетентных управленческих решений в области театрального дела приостанавливает их осуществление...
>
> *Из Устава Союза театральных деятелей РСФСР*

Приостановить... Затем в Новгород и ехали. Первый секретарь Союза театральных деятелей СССР О. Ефремов, председатель российского Союза М. Ульянов, секретари В. Захаров и А. Смелянский. Но «приостанавливать» в строгом смысле слова оказалось нечего. Попытался и я поискать, но никаких бумаг не оказалось. То есть они, эти бумаги, быть может, и были, но мне их видеть не довелось. Не предлагали новгородцы, я не настаивал. Поэтому суждения мои — суть изустных свидетельств, слов, сказанных конфиденциально и публично, бесед в кабинетах руководителей области, выступлений и реплик, прозвучавших на собрании в театре.

Естественно, дополнялись они и впечатлением от просмотренных спектаклей, в свете которых по-новому виделись мне лица, приобретали или утрачивали весомость одних и оценки других, — открывалось драматическое несовпадение стремлений, представлений о театре, вкусов и пристрастий, начальственных амбиций и претензий, давнишних и новых настроений.

— Все нормально у нас, все в порядке, о чем, как говорится, шум? — слышу знакомую бодрую интонацию, но вспоминаю звонки, письма, телеграммы, доходящие до Москвы, и бодрости уже не доверяю.

Спрашиваю:

— А что со спектаклем по пьесе М. Гараевой «Аукцион»? Слышно — не принят? Не идет?

— Да нет. Просто указано главному режиссеру, постановщику спектакля, Зайцеву на необходимость доработки.

— А суть претензий? Есть акт приемной комиссии Управления культуры с перечнем замечаний?

— Акта такого нет. Зачем плодить бумаги?

Просто по-дружески указали. Знаете, и жанр не тот: комедия, а все как-то мрачно. Хапуги, клеветники, взяточники, анонимщики. И декорации не те: мрачноват двор. Ведь это наш двор. И зачем-то траурный марш в финале. Легче бы надо, светлее.

Среди других было и такое мнение, оно принадлежит председателю областного профсоюза работников культуры В. Кобыляну: «Выездного варианта оформления у спектакля нет? Так и говорить не о чем. Не принимать».

— Михаил Александрович, — обращается к Ульянову секретарь райкома партии Т. Иванько, — не правда ли — критика должна быть животворной?!

Через полтора года во всех театрах страны будут уже отменены приемки спектаклей управлениями культуры. Театр сам будет решать — играть или не играть. Но в Новгороде тогда ни у кого и тени сомнения, похоже, не было в необходимости процедуры приемки, по сути, снимающей всякую ответственность с художника за свое творчество: мы сделали, как вы хотели!

В «Аукционе», похоже, чего-то не сделали или недоучли.

Зовут в зал. Третий звонок. Занавес.

...Досматриваем первый акт в недоумении. «Я бы, пожалуй, эту пьесу не взял, — замечает О. Ефремов, — очень сложно ее поставить». Недоумение становится полным по окончании спектакля. Его не скрывают выступающие перед актерами сразу после спектакля О. Ефремов и М. Ульянов. Их недоумение вызывает сам факт неприемки. Спектакль — гротеск, остроумно и грамотно решенный, абсолютно ясный по мысли, даже, пожалуй, излишне прямолинейный, полемичный по тону, направленный против шкурников, взяточников, анонимщиков.

— Так никто спектакля и не запрещал,— мягко вразумляли гостей,— эка невидаль, предложили доработать. Даже акта о неприемке нет.

Акта действительно не было. Но и разрешения играть спектакль тоже не было. А было — как ни крути — мгновенно распространившееся по театру ощущение провала, почти катастрофы, «зряшной работы». Стремительно развивавшиеся вослед события дополнили и сгустили эти ощущения до грозы. 11 февраля показывали спектакль, принятый худсоветом театра, приемочной комиссией Управления культуры. Ни да, ни нет театру не сказали: решили обождать приезда комиссии из Москвы.

А 12 февраля состоялось заседание коллегии Управления культуры, где обсуждался вопрос о соответствии главного режиссера занимаемой должности. В свете, как говорится, премьеры, которая «пока не состоится». В этот же день группа актеров написала заявление, что уйдет из театра, если Зайцева «уберут». 17 февраля вопрос о неблагополучии в Новгородском театре заслушивался на заседании бюро обкома партии. Строгие партийные взыскания получают начальник Управления культуры Ю. Шубин, его заместитель

А. Филин, директор театра О. Козловский, секретарь партийной организации театра, секретари горкома и райкома.

Недостатков в работе театра сегодня действительно множество. Но за что же конкретно получили взыскания руководители? Об этом в театре до сего дня никто не знает. Не довели до сведения... Вот и гадают: быть может, за то, что в труппе почти не осталось молодежи, что многие уехали, помыкавшись по заводским общежитиям. А быть может, кто-то взволновался: отчего это очередной режиссер Л. Попова проваливает спектакли один за другим? Да мало ли отыщется недостатков в работе театра, давно превращенного в ринг, где идет борьба без правил. Или, скорее, по правилам, которые сегодня явно устарели.

В обкоме нам доверительно сообщили, что и Зайцев, как беспартийный, но тоже руководитель, выговор все-таки получит: как же иначе, все с выговором, а, можно сказать, главный виновник — без оного. И уже было дано задание разобраться с заявлением актеров: это же ультиматум! Секретарь обкома партии Н. Архипова уверена, что это дело — «политическое». На возражения, что, дескать, нет здесь никакой «политики», а есть законное право актеров обращаться в любые инстанции — секретарь на мгновение задумывалась, но все возвращалась к своему: «Мы там еще попрофилактируем...»

«Профилактировать» в театре несложно. В последние годы главные режиссеры держались здесь от силы два сезона. Директора сменялись и того чаще. Зритель свой театр тоже не жалует. Нельзя сказать, что это никого не волнует. Работа, как говорится, идет, не прекращается. В театре одна за другой комиссии, проверки, распоряжения, взыскания.

«Зайцев не слушается», — улавливаю одну из основных претензий руководства к главному режиссеру. М. Ульянов пытается подробнее уяснить для себя, как это «не слушается», замечая, что в принципе не считает покладистость и исполнительность лучшими качествами для главного режиссера театра.

— А кого необходимо слушать-то? — недоумевает О. Ефремов. По его мнению, «художнический норов» — вещь обычная. В нем важно разглядеть позицию, убеждения, программу творчества, без которой в театре главному делать нечего.

Ему терпеливо объяснили — слушаться необходимо; во-первых, директора, которого назначили на должность в сентябре прошлого года и тотчас же — председателем художественного совета; затем — Управление культуры, с ведома которого новый директор приглашает без согласования с главным режиссером О. Зарянкина на постановку «Банкрота», ранее в планах театра не означенного; наконец, приемочную комиссию Управления культуры, которая, вопреки мнению художественного совета театра, разрешила играть «смотрибельный» спектакль «Банкрот»; и еще — всех вышестоящих товарищей, рекомендующих ставить, например, «Дефицит» Щеголихина, к которому решительно не лежит душа главного режиссера (экая прихоть!) и не ставить ранее утвержденные худсоветом театра «Третью ракету» В. Быкова и «Наци» А. Мищарина... Изъять из репертуара было велено

Из чеховской афиши Липецкого театра

Челябинский буклет

Булгаков и Платонов в Саратове

На русской сцене Нальчика

Владивостокские дуэты

Три театра одной Карелии

Омские мастера

Шекспировские фрагменты

Из биографии Томского театра

Две Медеи

Национальные контрасты Бурятии

Актер из Кызыла

В репертуаре Чувашского театра

Красноярская панорама

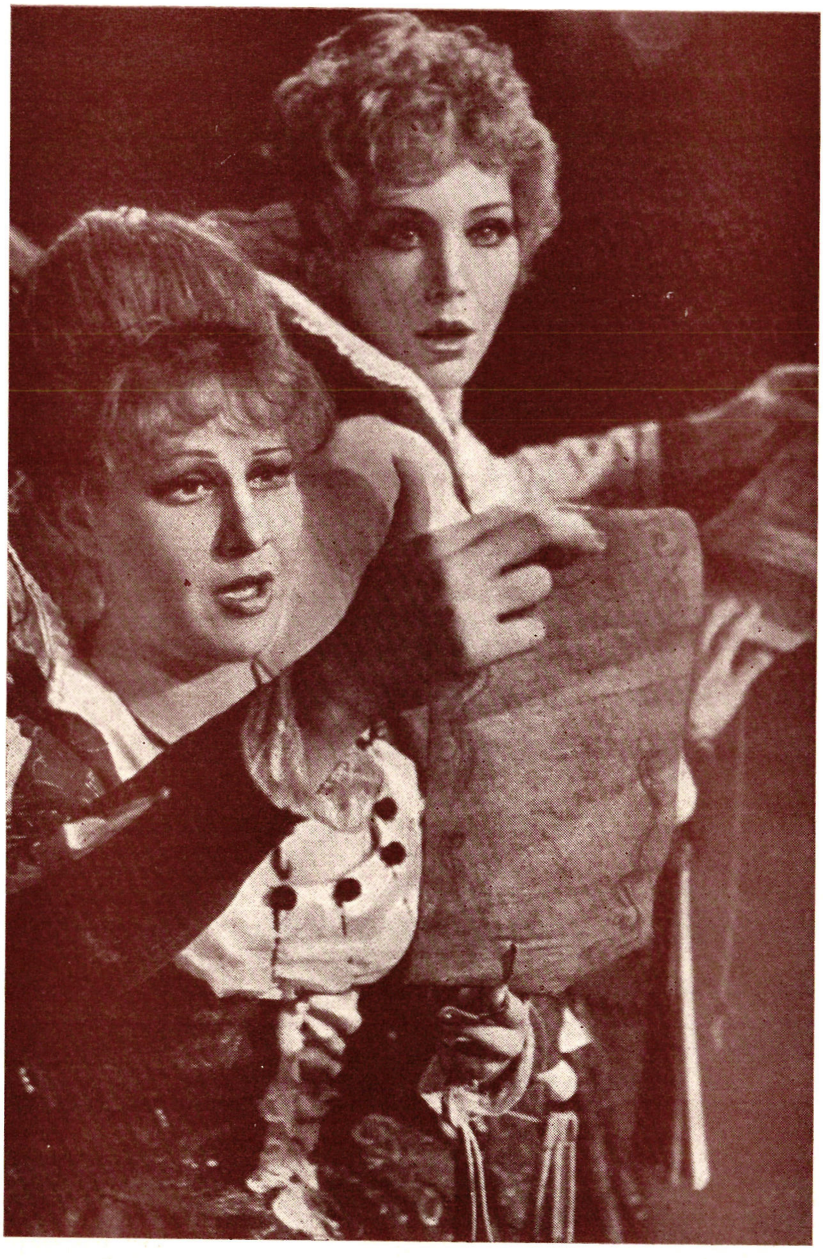
Люди и куклы

Звезды Свердловской оперетты

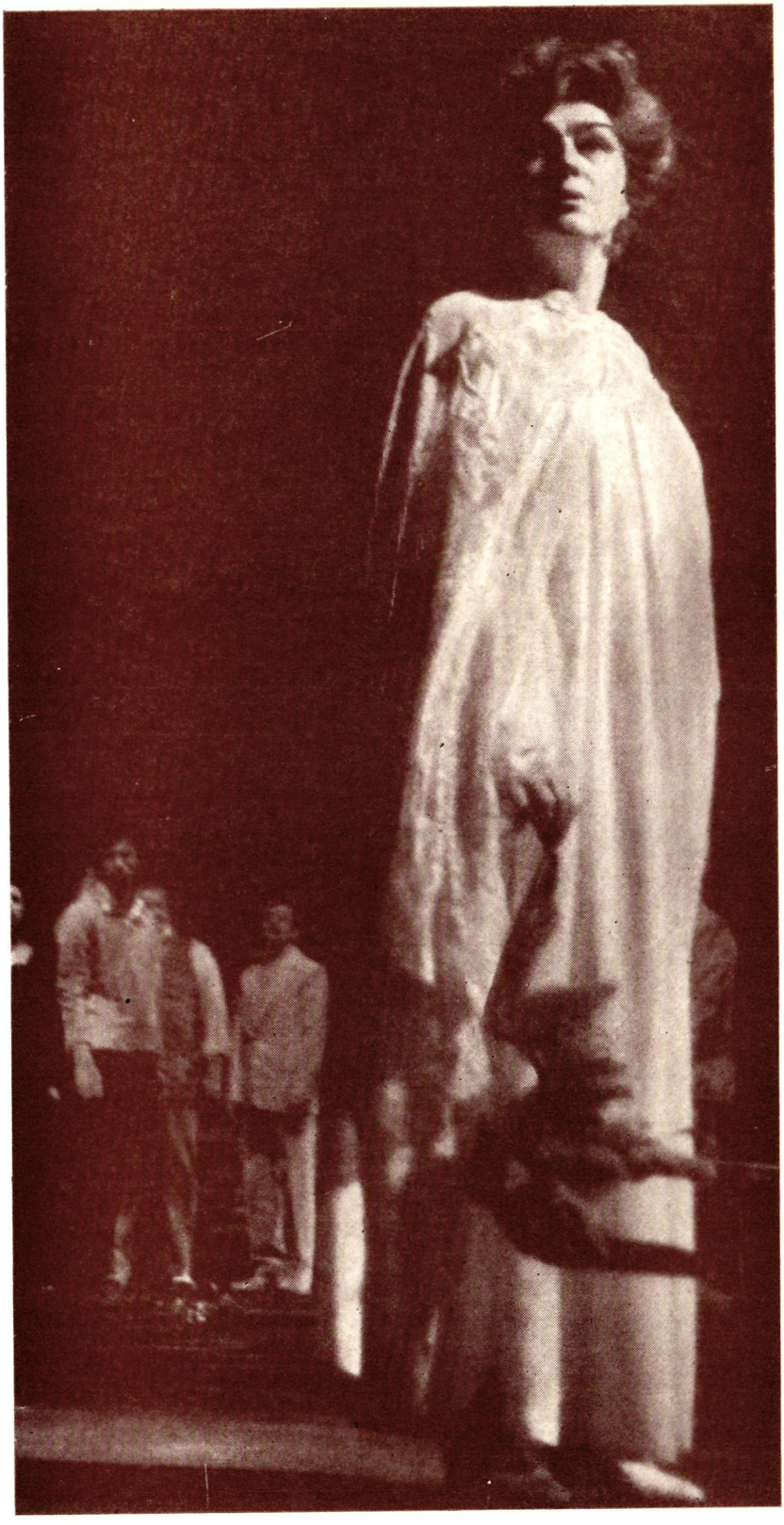
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА ТЕАТРАЛЬНОЙ РОССИИ

ИЗ ЧЕХОВСКОЙ АФИШИ ЛИПЕЦКОГО ТЕАТРА

М. Янко в роли А. Чехова. «Если бы знать, если бы знать!» по А. Чехову

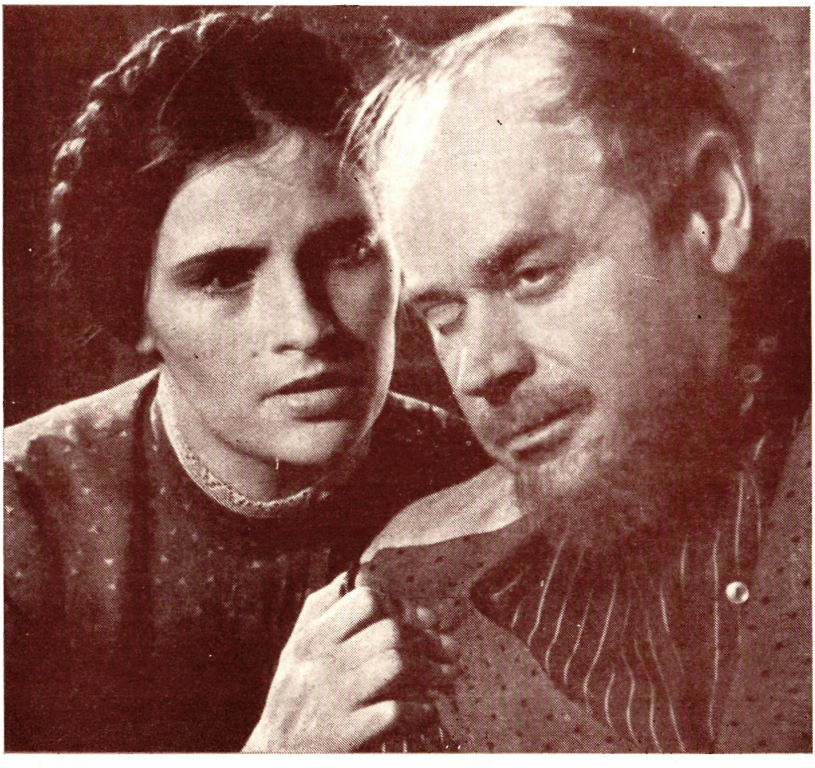


Н. Кутасова (миссис Форд) и В. Качурина (миссис Пейдж). «Виндзорские насмешницы» У. Шекспира



П. Конопчук (Аркадина). «Чайка» А. Чехова

О. Сафонова (Улита) и П. Конопчук (Гурмыжская). «Лес» А. Островского



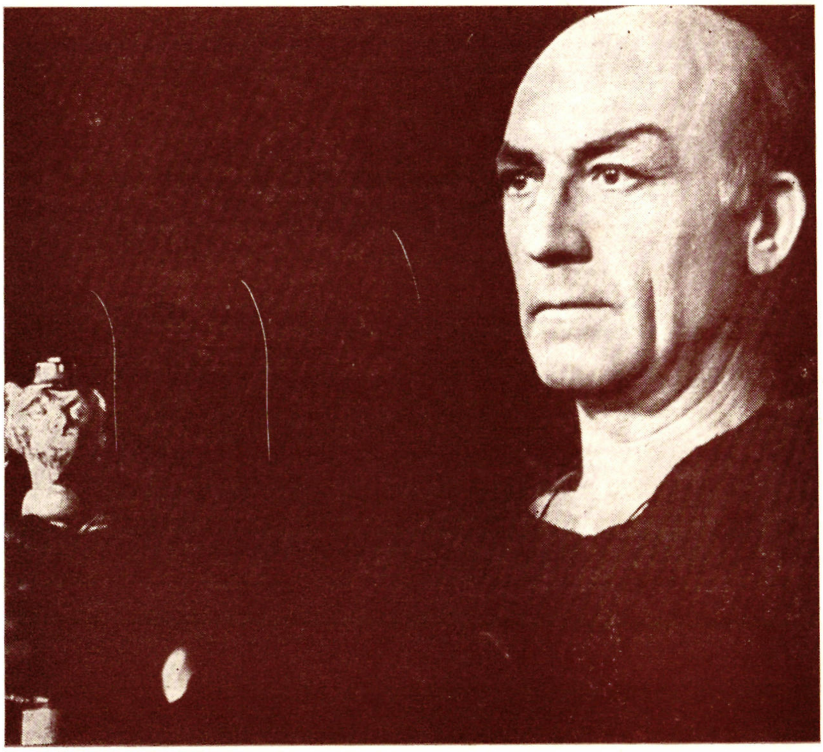
Л. Чибирева (Полина) и В. Милосердов (Яковлев). «Фальшивая монета» М. Горького

Б. Петров (Лузгин). «Фальшивая монета» М. Горького

А. Мезенцев (Подсекальников). «Самоубийца» Н. Эрдмана

БУЛГАКОВ И ПЛАТОНОВ В САРАТОВЕ

В. Метлин (Иван Бездомный). «Мастер и Маргарита» по М. Булгакову



А. Галко (Воланд).
«Мастер и Маргарита» по М. Булгакову

А. Галко (Хоз)
и Н. Мерц (Суенита).
«Четырнадцать красных избушек»
А. Платонова

НА РУССКОЙ СЦЕНЕ НАЛЬЧИКА

З. Волгасова
и В. Анферов
в «Аленьком цвето-
чке» С. Аксакова

Л. Кишетова (Элине)
и А. Яралов (Бекина).
«Невеста из Имере-
тии» Г. Кладиашвили

ВЛАДИВОСТОКСКИЕ ДУЭТЫ

В. Никитин (Морозка) и А. Бугреев (Левинсон). «Разгром» по А. Фадееву

В. Никитин (Макар) и Л. Сорока (Варя). «Бедные люди» по Ф. Достоевскому

Ю. Гришмановский (Бутон) и Г. Мелехин (Мольер). «Кабала святош» М. Булгакова. Русский театр

Н. Королев (Бардин). «Женский стол в охотничьем зале» В. Мережко. Русский театр

Л. Живых (Даша). «Княжны» А. Мишарина. Всероссийские творческие мастерские

Э. Хидман (Алиса) и Л. Нярья (Виктор). «Бестия, или «Декамерон» сегодня» Г. Соловского. Финский театр

Э. Лунд (Кэт Келлер) и П. Микшиев (Джо Келлер). «Все мои сыновья» А. Миллера. Финский театр

ОМСКИЕ МАСТЕРА

К. Барковская, Е. Псарева, Н. Надеждина, Е. Романенко в спектакле «У войны не женское лицо» С. Алексиевич

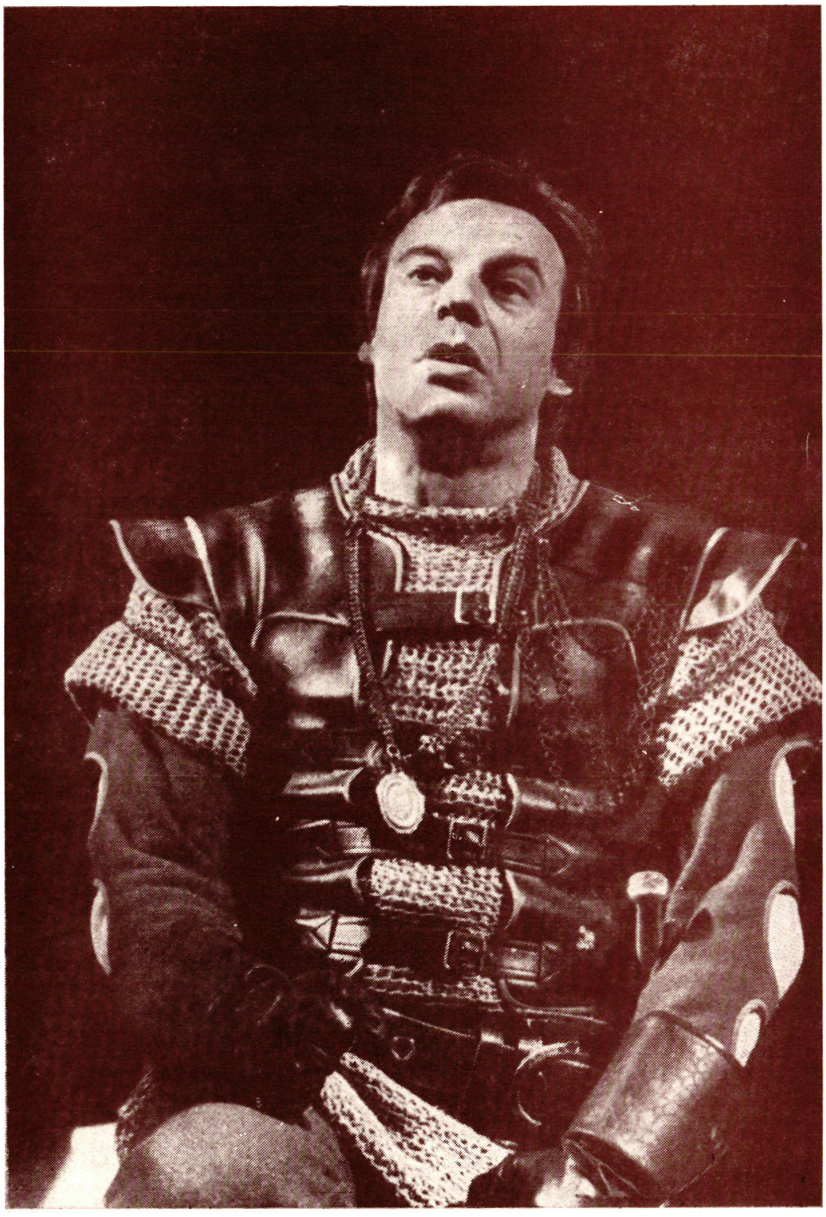
Н. Чонишвили (Хуан) и Т. Ожигова (Эльвира). «Последняя женщина сеньора Хуана» Л. Жуховицкого

В. Алексеев (Сганарель) и В. Прокоп (Мартина). «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера

Б. Каширин (Фома Опискин). «Село Степанчиково и его обитатели» по Ф. Достоевскому

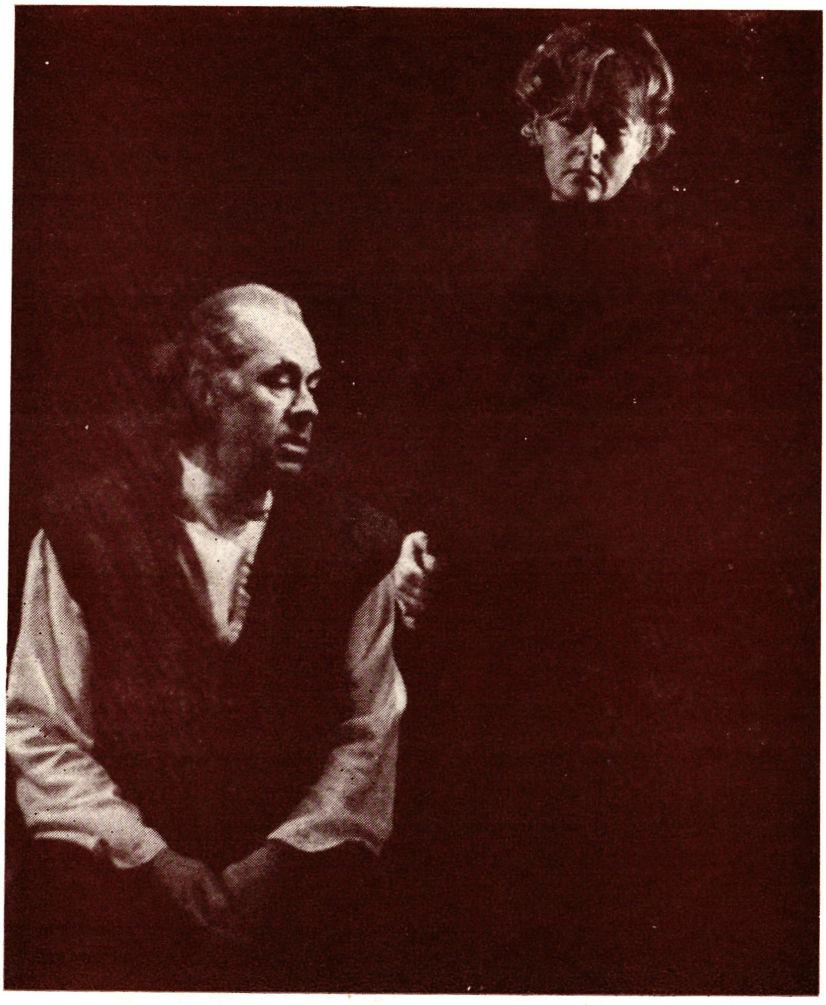
ШЕКСПИРОВСКИЕ ФРАГМЕНТЫ

В. Кустарников (Ричард II) и Н. Троицкая (Королева). «Ричард II» У. Шекспира. Ульяновский театр

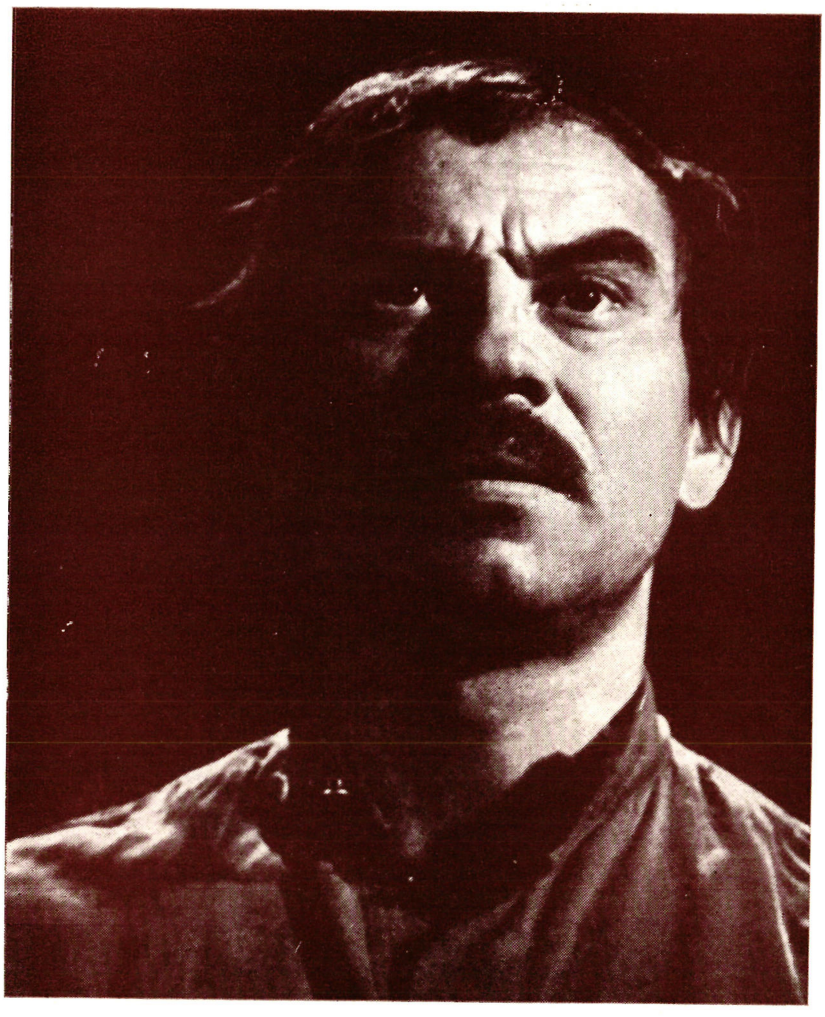


В. Шейман (Болинг-брок). «Ричард II» У. Шекспира

ИЗ БИОГРАФИИ ТОМСКОГО ТЕАТРА



Н. Мохов (Дикой) и Н. Мелехова (Кабаниха). «Гроза» А. Островского

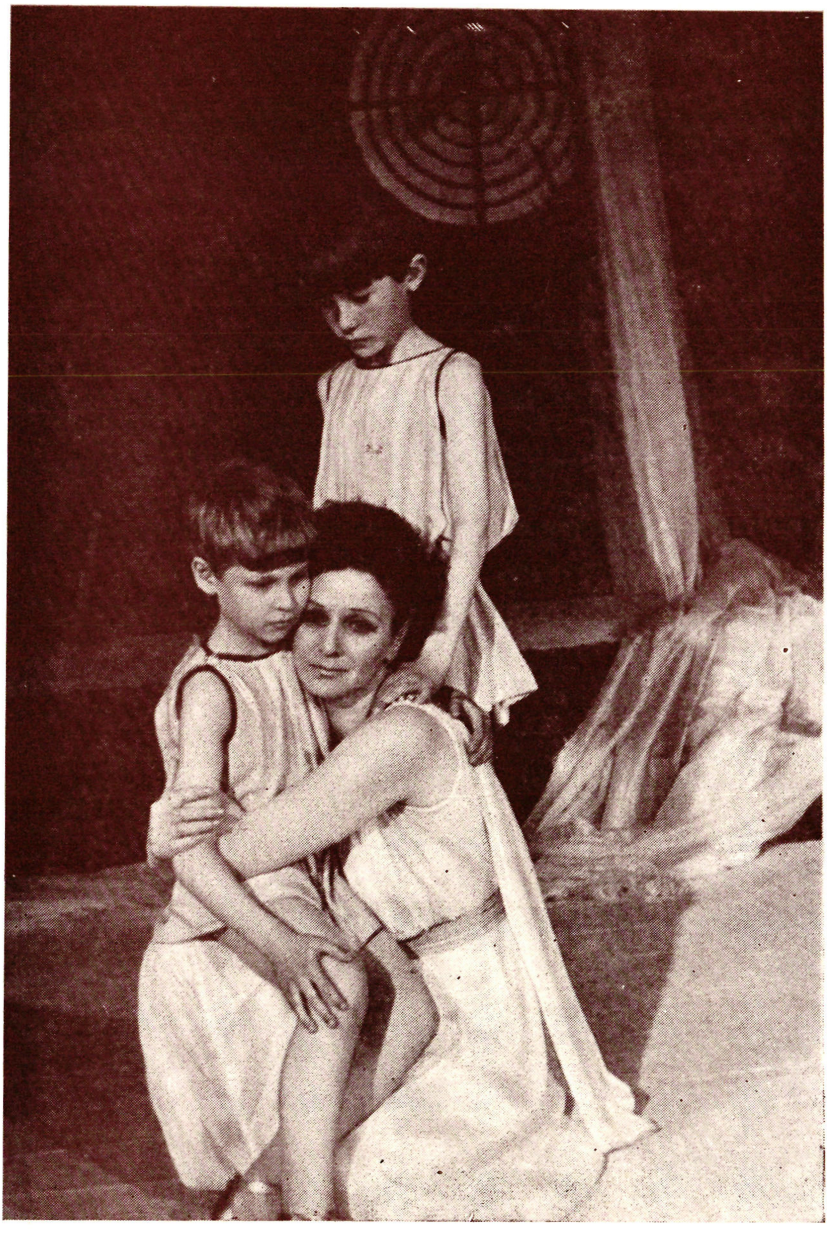


В. Варенцов (Мещеряков). «Соленая падь» С. Залыгина

Сцена из спектакля «Золотой слон» А. Копкова

ДВЕ МЕДЕИ

Ф. Будина (Медея).
«Медея» Еврипида.
Удмуртский театр



Н. Туманова (Медея).
«Медея» Еврипида.
Русский театр
Бурятской АССР

НАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНТРАСТЫ БУРЯТИИ

Н. Токуренова (Шаман). «Круги» Сансары». Часть первая. «Этот разноликий мир» М. Батоина. Театр имени Х. Намсараева

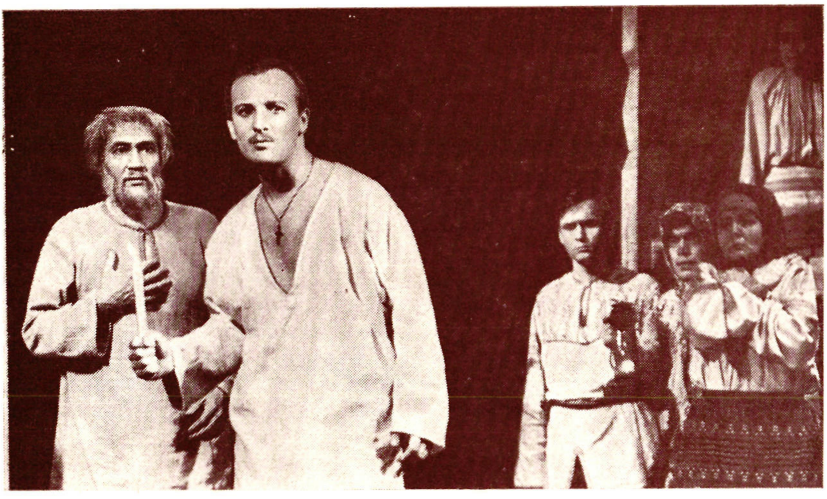
Б. Цыденов (Дамдин лама). «Круги «Сансары». Часть вторая. «Дамдин лама»

Г. Шелкова (бабка Феня) и О. Мизевич (дед Василий). «По соседству мы живем» С. Лобозерова

АКТЕР ИЗ КЫЗЫЛА

А. Салчак в спектакле Тувинского музыкально-драматического театра «Самоубийство влюбленных»

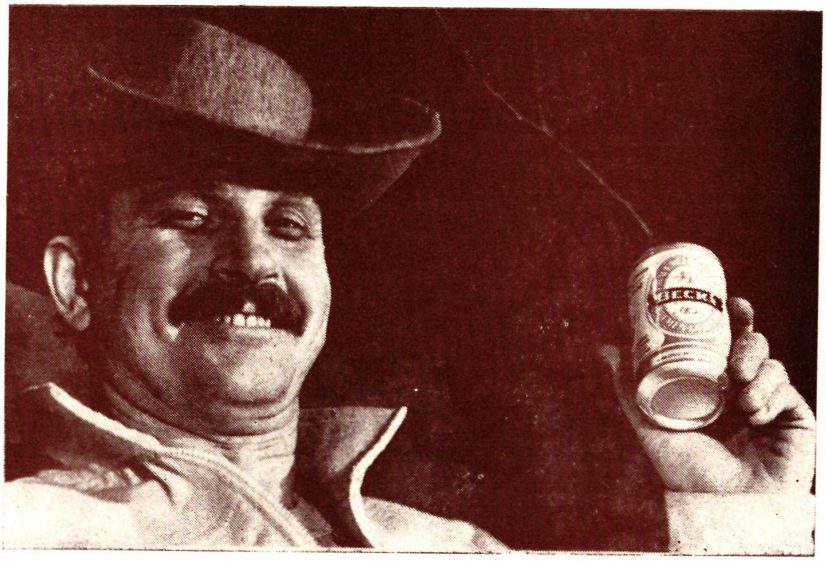
В РЕПЕРТУАРЕ ЧУВАШСКОГО ТЕАТРА



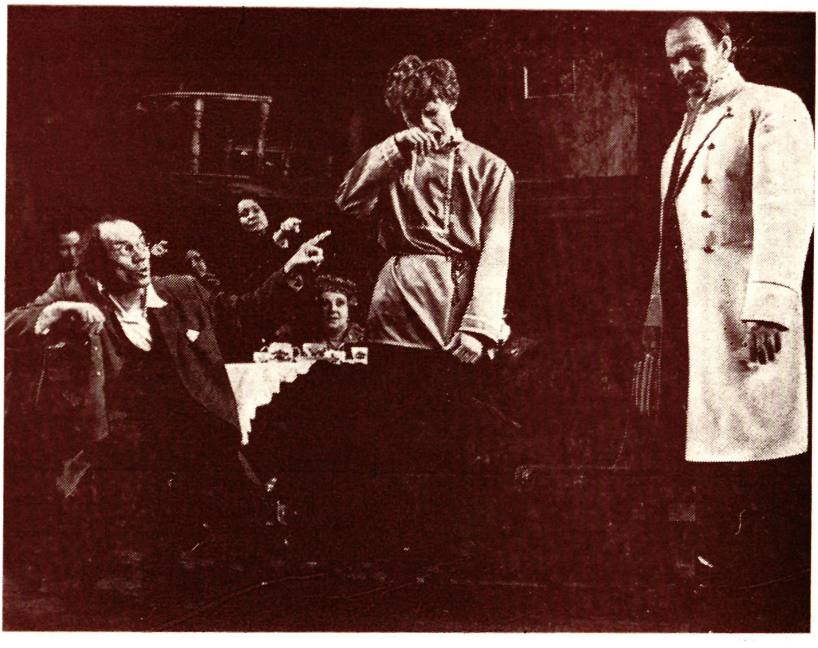
Н. Григорьев (Аким) и Г. Большаков (Никита). «Власть тьмы» Л. Толстого

Сцена из спектакля «Ежевика вдоль плетня» Б. Чиндыкова

КРАСНОЯРСКАЯ ПАНОРАМА



В. Дьяконов (Херп). «Здравствуй, папа!» Н. Саймона



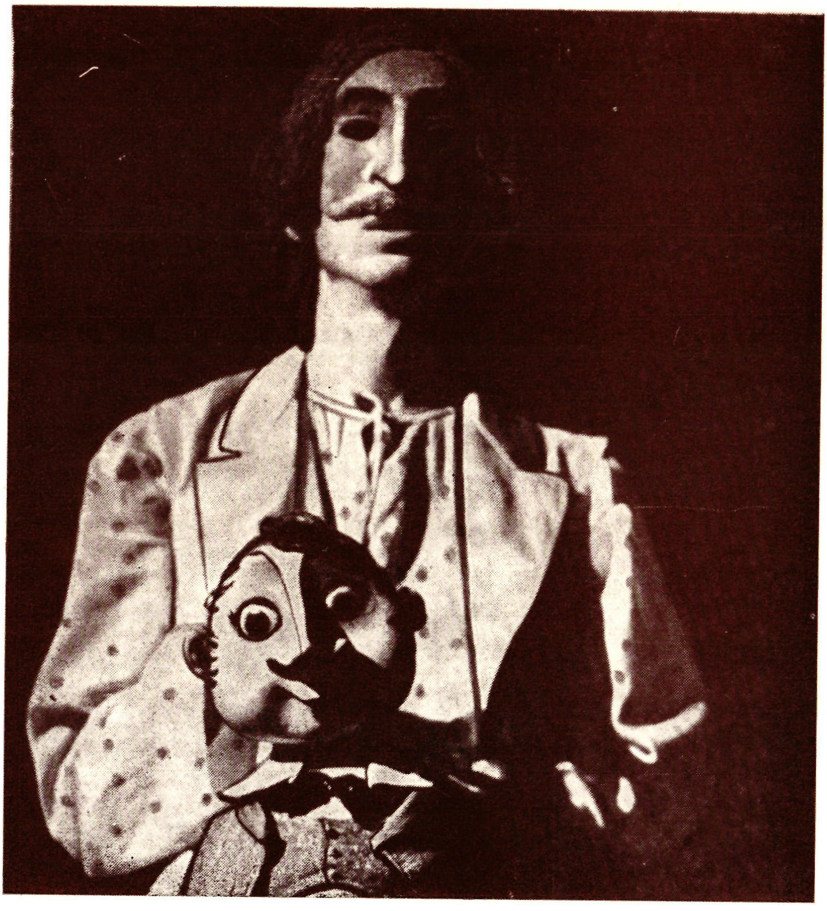
В. Трущенко — Фома Опискин (слева) и В. Дьяконов — Ростанев (справа). «Из записок неизвестного» по Ф. Достоевскому

Н. Васильева (Липа), А. Шмакова (Ада), Т. Лукашенкова (Панька) и Н. Дибенко (Ольга Ивановна). «Вдовий пароход» И. Грековой

М. Боровков (Нерон). «Театр времен Нерона и Сенеки» Э. Радзинского

ЛЮДИ И КУКЛЫ

Е. Терлецкий (Патрик). «Дом, который построил Свифт» Г. Горина. Магнитогорский театр куклы и актера «Буратино»



В. Чернявский (Чичиков). «Мертвые души» по Н. Гоголю. Челябинский театр кукол

Т. Малахова в спектакле Воронежского театра кукол «Озерный мальчик» П. Вежинова

ЗВЕЗДЫ СВЕРДЛОВСКОЙ ОПЕРЕТТЫ

Э. Жердер

Г. Петрова

Ю. Черков

В. Смолин

вторую пьесу — мол, не тому режиссеру поручаете постановку!

Но, как утверждают философы, все течет, все изменяется. Менялись и вкусы. За два с половиной года — новое руководство в обкоме партии, в Управлении культуры облисполкома, в театре с сентября 1989 года новый директор. И каждый имеет теперь свой взгляд на репертуар театра. И не только взгляд, но и власть. Репертуар кроили и чистили. Исключали ранее утвержденные худсоветом и согласованные с Управлением театров Министерства культуры РСФСР названия и включали другие. И здесь мы подходим к любимой мысли участников заседаний коллегий управлений культуры облисполкома.

Коротко она выглядит так: «Есть режиссер и главный режиссер. Это разные профессии! В качестве режиссера, к примеру, Зайцев сомнений не вызывает, но как главный, надо понимать, не может соответствовать».

Три часа длилось общее собрание коллектива.

— О том, что Зайцев гениальный режиссер, мы знаем, он сам нам об этом сообщил, как пришел два года назад, — с нескрываемым сарказмом произнесла, отрываясь от читки заготовленного выступления, актриса К. Гавриленко.

— То, что гениальный — перебор, но способный, владеющий профессией — несомненно, — парирует кто-то.

— Зайцев заявил, что работает методом действенного анализа. Мне это не понятно. Да и другим тоже, — запальчиво наступает заслуженный артист РСФСР В. Кривошеев.

М. Ульянов замечает:

— Вот вы и работаете в спектакле «Аукцион» по этому самому методу. И отлично работаете.

— А учеба, — не сдается актер, — где у нас учеба?

— Так репетиции и есть учеба. Работа над ролью и есть основа для взаимного понимания и учебы, — подключается к спору О. Ефремов.

— Зайцев — необъективен. Вот посмотрите, как пройдет мое переизбрание, — безнадежно роняет артист С. Гордеев, занятый в двух спектаклях, поставленных Зайцевым, и отлично сыгравший как в «Аукционе», так и «Иванове» (доктора Львова).

— Ужасно работать, нельзя выходить к зрителям в спектакле, когда за кулисами актеры перестали здороваться друг с другом. В сцене, где надо бы играть дружеское расположение, вижу откровенную ненависть в глазах партнерши, — доносится чья-то горькая реплика.

Будучи в зале — ненависти я не заметил, но ощущение «своей игры» у актеров есть. Своего, персонального диалога с залом. От актерской «необщительности» на сцене страдают, естественно, спектакли, изначально не востребовавшие от актеров единомыслия, сговоренности о том, с чем выйдут к зрителю. Никакие ветры неприязни и вражды, бушующие за пределами сцены, не в силах повлиять на частушечный оптимизм спектакля «Пелагея и Алька» (режиссер Л. Попова), где драма Пелагеи и драма Альки лишь обозначена близлежащими расхожими театральными средствами, а своеобразие отношений героев замечательной повести Ф. Абрамо-

ва со временем, со своими односельчанами вообще не расслышано.

Трудно поколебать концертно-эстрадный «Банкрот» (режиссер О. Зарянкин), поставленный с расхожими подтанцовками, где артисты гвоздят сапогами «крепнущий капитализм», где драму среди водевиля честно играет В. Кривошеев. И трудно ему в роли купца Большова из пьесы Островского не видеть несерьезность окружающего мира и соответствовать облегченным до невесомости чувствам своих «домочадцев», которые с азартом исполняют какой-то другой спектакль.

...У присутствовавших на собрании руководителей областного, городского и районного звена был настрой ровный, даже спокойный, как у врача, которому хорошо известны скрытые причины болезни, сам больной, диагноз и ведомы способы лечения. Что-то похожее на сомнение звучало в голосе секретаря горкома партии Н. Измайловой, но коллеги дали ей понять неуместность (при коллективе!) такой горячности и такой тревоги.

Вопрос о том, что уместно, а что неуместно, не решен, как говорится, повсеместно, а не только в Новгороде. Но здесь он снова возник через несколько дней на все-таки состоявшейся в свой час премьере «Аукциона». Главный режиссер Зайцев возьми да и зачти публике телеграмму автора пьесы М. Гараевой, что, дескать, поздравляю коллектив с премьерой, считаю это победой над всеми перестраховщиками, которые не пускали спектакль... и т. д. Удивительно, что первая реакция руководства культурой, по дошедшим до меня сведениям из Новгорода, была: «А уместно ли так при начальстве?..»

На следующий день после приезда в Новгород представители творческого Союза предложили «выход»: дать театру год для самонаведения в нем творческого порядка. Через год — в случае раскола труппы, дрязг, борьбы, далекой от творчества, — коллектив можно было бы и расформировать. Театр должен почувствовать, что все они — в одной «связке», и докажут либо способность работать, либо обратное. Правда, при этом необходимо будет отказаться от привычного и вернуться к единственно целесообразному — дать власть главному режиссеру как идейно-творческому руководителю. Назначить его председателем художественного совета театра. Директору, соответственно, заняться своей работой — круг ее обширен. А Управлению культуры и иным руководящим инстанциям попробовать заняться не работой над пьесой и спектаклем, декорациями и мизансценами, а созданием условий для творческой работы артистов и режиссеров. Выход был простой. Предложение реальное, особенно в тех условиях, когда обсуждался проект Закона о государственном предприятии...

Но это все потом. А пока продолжается собрание. Множится перечень обид и болей актеров, недостатков, просчетов, нечуткости, оценки действий директора и главного режиссера, их творческих «замыслов» и коварных нетворческих «умыслов».

Веры в то, что что-то может измениться,— никакой. На лицах усталость, словно от долго затянувшегося недомогания...

Самосуд в четырех томах, с инфарктом и приговором

> Вышеуказанные действия Кольцова явились выразителем его главного умысла и его стремления стать единоличным и полновластным руководителем в театре, о чем он высказался еще в своем выступлении, опубликованном в журнале «Театральная жизнь» в 1985 г.
>
> *Из обвинительного заключения, составленного следователем по особо важным делам прокуратуры города Омска Е. А. Тарадановым*

Словно тень незабвенного пристава следственных дел Порфирия Петровича из романа Ф. М. Достоевского, прошла по страницам уголовного дела под номером 62050, что в обычные дни хранится в шкафу Омской областной прокуратуры в четырех зеленых папках с белыми тесемочками.

Здесь статья из «Театральной жизни». Дознания, объяснения, справки, свидетельства. Все — одно к одному, одно к одному — как говаривал наш литературный герой. Помнится, умевший все разъяснить психологически. С нее, с психологии, должно, и начал следователь Тараданов. И ему важно было найти мотивы, нащупать скрытые, так сказать, пружины преступного механизма из области подсознательных чувств и желаний. Попавшаяся на глаза в «ТЖ» статья все объясняла. Объясняла, как было замечено, психологически. Даром что наш Порфирий Петрович — будучи большим докой по части законов — считал, что «изо ста кроликов никогда не составится лошадь, изо ста подозрений никогда не составится доказательства». Следователь омской прокуратуры Тараданов считал иначе. Здесь его профессиональная интуиция достигла классической ясности. Мотив поведения главного режиссера Омского ТЮЗа Михаила Кольцова, который заключается в его маниакальном стремлении «присваивать себе функции директора театра», был счастливо обнаружен следствием, квалифицирован и пронесен в своей незамутненной чистоте через все судебное дело.

Из следственного заключения классическая идея непомерного властолюбия главного режиссера перешла в речь на суде прокурора Симученкова, была с благосклонностью принята коллегией по уголовным делам Омского областного суда под председательством В. И. Щербакова, огласившего приговор: «Действия Кольцова М. Я. следует квалифицировать ч. 2 ст. 173 УК РСФСР как получение должностным лицом взятки неоднократно». В итоге — три года усиленного режима с конфискацией имущества. Читатель, вероятно, ахнет: как «властолюбие» и «стремление подменить директора» превратилось во взятку? Надо сказать, что ахнул и я, когда читал дело. Ахнули, понятно, и в судебной коллегии по уголовным делам Верховного суда РСФСР, отменившей приговор Омского областного суда и направившей дело на новое рассмотрение со стадии предварительного расследования.

Многостраничное определение Верховного суда — это, по сути, послание омским недорослям от правосудия. Только по неведению (а если ведали, что делали,— тема, как говорится, другого разговора) можно принять как заслуживающие абсолютного доверия показания Л. Калюжной и Е. Селюк — распространителей театральных билетов, что часть заработанных денег они отдавали директору и главному режиссеру. Суммы назывались два раза по 150 рублей и один раз 500. То по 500 одному директору, то ему же 400 для передачи половины главному режиссеру. Впрочем, не будем строги, могли запамятовать, поскольку случилось это событие за пять лет до судебного разбирательства, но все эти годы, как выяснилось, память тревожила совесть «заявителей» или «пострадавших», не знаю, как и определить. Фигурировали в деле какие-то циновки по 15 рублей штука в качестве «взятки» натурой, и свитер, который, попутно выяснилось, по сей день благополучно пребывает у своей хозяйки, некогда намеревавшейся его продать.

Калюжная и Селюк проходили по делу как «свидетели», но по логике вещей — являлись одновременно и соучастниками «преступного сговора», поскольку деньги превращаются во взятку, лишь когда даются они «из интереса». Кредит трогательного доверия к показаниям Калюжной и Селюк был столь велик, что обе были еще в начале следствия выведены из-под обвинения, но в деле оставались сюжеты — «взятки» и «квалификация-сговор».

Следствие пыталось обогатить дело и новыми свидетелями, и «уликами», поскольку гастроли театра проходили и в 1986 году, и в 85-м, и в 84-м. Но дело это бросили, поскольку, смею думать, результаты проверки на обвинение не работали.

Новые улики добывались в тех же мизансценах, с теми же действующими лицами. Можно ли было принимать на веру заявление бывшего директора ТЮЗа А. Царенко, сделанное за две недели до суда, его «признание» в дележе с главным режиссером денег, полученных от распространителей билетов? Подсудимый Царенко свидетельствует в свою пользу (что понять можно), отказываясь от прежних показаний, а суд находит этого достаточным, чтобы вину Кольцова считать доказанной! (Что понять нельзя.)

Поистине создается впечатление, что омская Фемида то срывала повязку с глаз, то совершенно отказывалась видеть, слышать и думать. Впрочем, на всех этапах следствия ощущалась явная тяга «все объяснить психологически». Факт принятия от кого-либо каких-либо денег Кольцов отрицал с первого дня следствия. За неимением фактов следствие вновь привычно обратилось к поискам «мотивов». И они отыскались. Зачем, задается вопросом правосудие, Кольцов во время гастролей встречается с общественностью города, выступает перед зрителями, пионерскими вожатыми? Чтобы зал был полон, чтобы люди знали о коллективе, который к ним приехал, — отвечает Кольцов. Как бы не так, усмехается правосудие: «создавал условия для распространения билетов». Это записывается в обвинительное заключение.

А раз «создавал», значит, и требовал «плату». Несомненно. Так «якобы мотив» превращается в «юридический факт». Отдельной главы заслуживает система доказательств следствия, что главный режиссер, а не директор является по отношению к распространителю билетов должностным лицом. Нет, вообще-то несомненно — директор, но в Омском ТЮЗе Кольцов «стремился к единовластию». Без «должностного лица» сюжет со взяткой, как говорится, не проходит. А. Кольцов хотя и «не был», но «стремился». Отвечай!

Вообще тему стремления, мотивов, тайных и явных, пользуясь театральной терминологией, я бы расширил. Ведь не само собой возникло, покатилось и завертелось «дело о взятках в ТЮЗе»?

К истокам событий отсылает нас собственноручное свидетельство Тивилева А. Т., который работал в 1986 году оперуполномоченным в городском ОБХСС: «Меня пригласил Афанасьев и сказал, что в Управлении ОБХСС у Михина есть материалы по взяткам. Материал практически был наработан, но возбудить дело необходимо нам, так как статистика существует у нас. Таких дел в городском ОБХСС у нас не было. Мне было дано указание быстро доработать материал и передать дело для расследования в горпрокуратуру. Афанасьев и Михин говорили, что вопрос о передаче дела в прокуратуру решен». Из довольно длинного объяснения понятно одно; дело из областного ОБХСС перебросили в городское, а оттуда, естественно, в горпрокуратуру. От одних — к другим, словно последним истина пообещала открыться скорее. По-видимому, не только в театре от распределения ролей зависит порой успех и провал постановки.

А спектакль обещал быть громким. Как справедливо заметил оперуполномоченный: «Такого у нас не было». И кто-то с места в карьер рванул поначалу, превратив помещение театра в следственный отдел. Люди для бесед вызывались из цехов и с репетиций.

Спектакль-детектив был талантливо начат: театр загудел, и тотчас всем стало ясно, что независимо от исхода дела Кольцова здесь не будет. В мизансценах и тоне пролога читался финал.

Кто-то даже размахнулся и прислал на заседание суда телевидение; ведущий местной передачи «Человек и закон» П. Хромых уже готовился комментировать происходящее. Жаль, что в конце концов не стали записывать: кто-то дал команду, и камеры убрали. Жаль, можно было бы сегодня увидеть выражение лиц не только тех, кого судили, но и тех, кто судил. Быть может, камера «наехала» бы на «дело» и показала бы пустое место, где некогда лежал некий протокол допроса, нарушающий стройность обвинения.

По этому поводу позднее даже случилась перепалка между оперуполномоченным Тивелевым, категорически утверждающим, что «протоколы допроса Царенко и Калюжной в деле были», и следователем Тарадановым, настаивающим на том, что «протоколов не было».

Странно, что суд, постоянно чуткий к «психологии», не заинтересовался, кто и когда публично произнес: «Вали Кольцова!» Вероятно, телевизионная камера сняла бы и мо-

мент, когда Кольцов действительно упал с инфарктом, и судебное заседание пришлось закрыть.

Да что там — телевидение... Без него в городе всем стало известно — скандал в ТЮЗе. Обыватель потирал руки: театр, что ни говори, — вертеп.

Где еще так публично бесстыдно, прилюдно целуются с женщинами, вероятно чужими женами? Где еще так хотят нравиться, льстят в лицо и осуждают порой заглазно. Беспечно. По-театральному. Это значит — преувеличенно, не по-настоящему, притворно. Театр всем открыт и, увы, беззащитен. Его слезы — вода. Его скандалы всегда с привкусом театральной игры.

Приобщен к делу и протокол профсоюзного собрания в ТЮЗе. Обычное собрание, обычный протокол, склоки, недовольство, обычные эпитеты, правда, несколько резковаты, но тоже, в общем-то, ничего особенного. Необычно лишь то, что пожухлые листки протокола приобщены к уголовному делу, подшиты, пронумерованы. Призванные, по-видимому, что-то свидетельствовать. Что? Да все то же: неблагополучие, «нездоровую морально-нравственную атмосферу — имеет место «зависть, обиды, нетерпимость, истерия». Короче — все, без чего не обходится ни один театр. А если и обходится, то чаще всего — не лучший. Вместе с протоколом собрания приобщены к делу письма актеров в защиту Кольцова. Какие-то смятенные, многословные, эмоциональные. Следствие могло их читать с улыбкой. Эх, им бы силу, размах, уверенность, темперамент: надо — стену прошибу! Пример, в данном случае буквальный, у всего театра перед глазами: понадобилось вышеупомянутой свидетельнице Л. Калюжной расширить жилплощадь — и, не долго думая, прошибла она стену в соседнюю пустующую комнату и заняла ее. Но такой напор, и в театре — редкость.

В «деле» есть один второстепенный документ. «Селюк Е. П., приехавшей на суд из города Караганды, возместить понесенные расходы в сумме 40 руб. 25 коп.».

Какой же суммой измерить «расходы», понесенные Кольцовым? Дело, понятно, не только в том, чтобы выплатить зарплату, восстановить в должности. (Здесь еще одно беззаконие: пока был под следствием и лежал с инфарктом в больнице — приказом по Управлению культуры его из главных режиссеров перевели в очередные, исключили из партии.)

И даже дневник, который Кольцов вел два месяца в тюрьме, ему вернули не сразу, а подумав: надо ли? Что дневник! — необходимо как-то восстановить доброе имя человека. Но механизм такого восстановления у нас не отработан. Нет в этом нужды.

Впрочем, о деле Кольцова, похоже, стали забывать. Точнее сказать, забывать стали с момента начала следствия. И «забывание» носило активный характер. Готовилась, к примеру, книга о театральном Омске. В ней статья о ТЮЗе, где М. Кольцов проработал семь лет. Были грамоты, дипломы, признание у публики. Отсюда пошло представление режиссера на звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР». В статье завлита ТЮЗА о Кольцове — ни слова. Не было, как протокола в деле...

Я побывал в Омске, когда в областной прокуратуре готовились к встрече с коллективом ТЮЗа. Надо было как-то объяснить случившееся. Возникла мысль переложить вину на устаревшие инструкции по оплате труда распространителей билетов. Была и более мощная версия, уже оформленная следователем Сыщиковым В. Ю. «Уголовное дело в отношении Царенко А. Н. и Кольцова М. Я. производством прекратить за отсутствием в их действиях состава преступления». Получение денег теперь объявлялось не взяткой, а расчетом по справедливости, за проделанную каждым работу. Что-то вроде нынешнего бригадного подряда.

Это, надо понимать, новый взгляд на вещи, наглядные крупицы нового подхода к делу. Еще вчера такого взгляда у нас не было. А вот сегодня он есть. Все вроде бы окончилось ко всеобщему удовольствию: правда, как говорится, — хорошо, а счастье лучше. Но Кольцова не устраивает такое счастье, где вновь старательно обходится непричастность его к получению денег, как их ни назови — взяткой, благодарностью или «долей», и главное: нет признания, считает Кольцов, что дело против него изначально возбуждено незаконно, за отсутствием, как говорят юристы, события преступления. И о том, что следствие проведено, мягко говоря, с грубыми нарушениями, по телевидению надо сказать, публично! — считает Кольцов. Быть может, в той же самой передаче «Человек и закон», которую ведет П. Хромых. И объяснить, почему в Омске люди, избранные и назначенные блюсти законность, попирают ее. И делают это привычно. Буднично. Спокойно.

Случись такая передача, «Театральная жизнь» как лицо, «привлеченное к следствию в качестве свидетеля», непременно включила бы телевизор.

Постскриптум

По глубоко въевшейся привычке, я писал эти заметки как о событиях невероятных, или по крайней мере исключительных в своем роде. Но в глубине души понимал, что это не так. Удивительное на самом деле и состоит как раз в том, что ничего удивительного, из ряда вон выходящего в происшедших событиях нет.

Все мною написанные истории в Омске, Грозном, Новгороде теперь закончились. И закончились довольно счастливо. Правда, проблемы, как говорится, остаются. Но Бог с ними — с проблемами. Судьбы-то людей — живых, конкретных, которых я знаю, изредка встречаюсь — изменились. И изменились к лучшему. Чего же еще желать?

Недавно мне позвонил М. Кольцов, бывший главный режиссер Омского ТЮЗа, приглашал в Дом кино на премьеру фильма, снятого по повести, написанной им во время отсидки в тюрьме.

Встречал я и М. Бекова — руководителя Ингушского коллектива из Грозного. Строит театр. Строит в буквальном смысле — варит трубы, клеит обои...

В Новгородском театре, слышал, Ю. Зайцева давно нет. Нет и пришедшего вслед за ним нового главного режиссера. И нового директора нет.

С недавно назначенными руководителями дела идут вроде неплохо. Дай, как говорится, Бог.

Нет, конечно, во всех этих счастливо разрешившихся историях случались и потери. Но такие, что мы их как-то уже и не замечаем. Победа сама по себе нам и награда, и удовлетворение.

А потери — это растраченное попусту время, силы, здоровье, все, что происходило вместо живого, нужного дела, осмысленной жизни. И таким тратам конца не видно.

ИЗ КЕРЧИ—В ВОЛОГДУ

Александр Иняхин

БЛУЖДАЮЩИЕ ЗВЕЗДЫ

Все-таки поговорка «что имеем, не храним, потерявши — плачем» слишком сентиментальна по нынешним временам.

Точнее, что имеем — не ведаем, а глаза, если и слезятся, то больше от свежего ветра перемен и пристального всматривания в даль, чем от чего-то другого. Этот порыв к будущему, к незнаемому и незнакомому породил своего рода новую зашоренность, остервенелую устремленность к заманчиво сияющим горизонтам, которые в свою очередь растворяются в пространстве, не даются в руки, предпочитая оставаться непознанными. Поэтому и жить в профессии критику стало тяжко: старое честно пытаешься хорошо забыть, а нового — в привычных зонах внимания — как-то не наблюдается и не предвидится. И виноваты в этом мы сами с упорно воспитанным в нас ожиданием непременных шедевров в помещениях и коллективах, которые специально для этого предназначены и специально для этого содержатся государством.

А между тем в означенных чертогах творчество давно выветрилось или едва теплится, питаемое инерцией мастерства. Альтернативное студийное движение, при всем его обаянии и энергии, живет все-таки спонтанно, и в самом его стремлении к профессионализму скрыто скорое начало неизбежного кризиса. Остается некий «фон» — художники, чье социальное положение неустойчиво, привычно неопределенно, кто живет, кочуя из театра в театр, из города в город, от спектакля к спектаклю.

Среди них есть звезды, чьи постановки скандальны, но неизменно престижны. Существуют в этом сонме творцов люди, чья работа, не вызывая пристального внимания рецензентов и историков, тем не менее достойно отражает движение художественных идей, существенных для нынешнего театрального процесса. Мне представляется, что именно они честно хранят особый трепет в отношении к делу, несут и воплощают реальный уровень культуры театрального творчества.

Амплитуда их перемещений по стране бывает весьма широкой и непредсказуемой, но, что существенно, всюду и постоянно ими сохраняется некий микромир, микроклимат творчества, сосредоточенность на определенных художественных идеях — реальная аура волшебства простодушного или лукавого, усложненного или высветленного до ясности, но всегда конкретного и живого...

Меньше всего хотелось бы вникать в причины этого ко-

чующего образа жизни, поскольку в каждом отдельном случае срабатывают свои законы и играют роль свои превходящие обстоятельства. Важнее другое: «не дать забыть» конкретные факты искусства, его существенные проявления, хранимые, как всякое театральное событие, лишь в форме впечатления.

Поэтому начну с режиссера, чья судьба кажется если не устоявшейся, то, во всяком случае, престижно реализовавшейся.

Владимир Клименко ныне при московском объединении «Творческие мастерские» руководит группой «Домино», оставшейся без главного режиссера по причине отъезда ее создателя Владимира Мирзоева в далекую Канаду.

Первые впечатления от работы Клименко опять же не совсем обычны и основываются на возникшей самотеком в редакции журнала «Театр» блестяще написанной рецензии на дипломный спектакль режиссера, поставленный во Львове. Речь там шла о сценической версии классического американского киносценария «Скованные одной цепью», где кроме вполне своеобразной и мощной разработки психологического пласта пьесы была сделана, судя по всему, оригинальная попытка совмещения кино и театра — некий «слайд-театр» (использование эффектно снятых слайдов в качестве фона и среды действия), отчего возникал сложносочиненный, придающий особый смысл событиям образный ряд. Были, правда, привычные опасения, что в реальности все не так убедительно, как на бумаге, под пером талантливоого восторженного критика, но оставалось ясным, что режиссер, как говорится, владеет профессией, мыслит образно, красочно, энергично...

Вскоре в этом пришлось убедиться самому.

Судьба занесла меня в Кировский ТЮЗ, главный режиссер которого Александр Клоков проявился при этом знакомстве прежде всего как бесстрашный руководитель, озабоченный высшими проблемами художественного творчества куда больше, чем собственным статусом лидера. Он, разумеется, нес полную ответственность за программу театра, но программу эту воплощали разные постановщики, самостоятельно работавшие над собственными спектаклями. Одним из таких спектаклей был «Источник» по еще не снятому тогда киносценарию А. Александрова «Башня», который и поставил В. Клименко.

Ученик Анатолия Васильева, Владимир Клименко, взявшись за пьесу, прежде всего демонстрировал (после «Скованных одной цепью») то, как он освоил стилистику учителя. И если в «Скованных одной цепью» был выявлен уровень возможной самостоятельности, то теперь был проведен своего рода «сеанс гипноза», ибо совпадение интонаций, стилевых признаков, ритмо-пластического рельефа действия и сюжета было почти абсолютным. Особенно внятен (как и в постановках А. Васильева) был здесь специфический заряд морального беспокойства, лишенный явной дидактики, но отражающий состояние всеобщей развинченности, вымороченности.

У Александра Александрова, автора знаменитых сцена-

риев «Сто дней после детства», «Голубой портрет моей мамы», «Прилетал марсианин в осеннюю ночь», «Наследница по прямой» и многих других (вплоть до «Ассы»), лирическое самопознание героя со временем сменилось анатомированием опустошенных душ, отчего в его произведениях возникает интимное исповедничество, вроде бы неизбежные смещения в сторону «декаданса», изысканных стилизаций и перепадов вечных сюжетов — от «Безымянной звезды» до «Идиота», как это произошло в «Источнике».

Явно поддавшись искушению «гурманизации» постановочных приемов, режиссер в свою очередь и в сценографическом решении сочетал несочетаемые образы. Непрерывно менявшиеся световые потоки заставляли сложно «вибрировать» полупрозрачную статичную декорацию, напоминающую, скорее, сумрачный съемочный павильон, в котором как бы непрерывно менялся «объект съемки», объект внимания, а «камера» находилась неизвестно где, отчего казалось, что в каждой точке пространства каждую секунду сценического времени происходят события, существенные для общего смысла. Так выражалась одна из граней медитационной природы спектакля, герои которого (почти все) были «больны собственной пустотой» — особенно молодые люди, что весьма драматично звучало именно на тюзовской сцене. Они казались демонстративно загадочными, их драматизм буквально подавлял бесплодной тяжестью. Своеобразный флер «поп-достоевщины» вообще окрашивал в мятежные тона отношения персонажей всех поколений.

Как правило, когда в театре появляется неординарный режиссер, вокруг него почти моментально группируется целая плеяда чутких, тонких, пластических и интонационно точных актеров, восприимчивых к неожиданной и непривычной эстетике. Интересно заметить также, что такие хрупкие, расплывчатые построения, где поэзия легко смешивается с аналитичностью, чаще возникают на основе, по сути своей, эпигонских пьес. В данном случае видимое усложнение стилистики спектакля происходило в заметной степени под влиянием зрелищ типа легендарного «Серсо», во всяком случае, с учетом его структуры и мелодики, приемов и аргументов социологического среза и свойств поэтики. Поэтому сегодня без удивления, но с настороженностью читаю упреки «состоявшемуся» в Москве в недавнем прошлом периферийному режиссеру В. Клименко в пародийной несамостоятельности творческого метода: привычка к стилизации действительно может по-своему парализовать творческую волю, исказить направление поиска, но и то и другое все же пока едва начинает формироваться... Надежд все-таки больше, чем предчувствий конца. И сам путь режиссера — с периферии в театральную Мекку — естествен и потому открыт успеху.

Совершенно иной, хотя тоже относительно быстро обретший стабильность кочующий режиссер — Вячеслав Кокорин. Кочевье его было действительно недолгим, но казалось очень досадным и странным. По сути создав в новом художественном качестве Иркутский театр юного зрителя на «родовой» его основе — истовой любви к творчеству Александра Вампилова, показав в Москве и Ленинграде (где, кстати, учился)

ряд серьезных постановок, завоевав авторитет своему театру и добившись присвоения ему имени Вампилова, выведя на сцену героев Шекспира и Платонова, защитив право собрата очередного режиссера на творческий поиск (блестящая постановка М. Бычковым байроновской мистерии «Каин» в одном из заброшенных храмов Иркутска вызвала буквально всероссийский скандал), Вячеслав Кокорин покинул познавший славу театр и после старательно незамеченного критикой успеха двух постановок в Московском областном ТЮЗе («Незнакомки» Ю. Клепикова и «Собак» К. Сергиенко, Л. и А. Чутко) ринулся было куда-то в Среднюю Азию, но с недавнего времени, хочется надеяться надолго, обосновался в одном из лучших драматических театров России — Омском академическом.

Творческая природа этого режиссера покоряет откровенной экспрессией. Конфликтные линии в спектаклях контрастно-графичны, смысловое ядро выявляется с броским аскетизмом. Режиссер блистательно освоил ритмо-пластический язык, созвучный энергичному стилю общения нынешней молодежи. Кокорин умело пользуется сложной гаммой красок лирического гротеска, хотя всегда озабочен «коренными» нравственными идеями времени, например неиссякаемым стыдом за человеческое бездушие.

Спектакль Кокорина может развиваться как романтическая притча («Сон в летнюю ночь» У. Шекспира) или обретать граненые очертания литой платоновской театральности — в «Высоком напряжении» герои живут, подчиняясь горячечно-упрямому вдохновению, может прозвучать аллегорией творческого голода и борьбы художника за право творить («Собаки»), где бесконечная цепь литературных реминисценций и ассоциаций помогает увидеть клубящийся и сверкающий мир театра даже на самом дне жизни, как бы «в глубине природы».

Стоит сказать, что при всей неистовости своей любви к Вампилову, его художественному миру и святой вере в лирический дар драматурга, в творческой природе Кокорина, пожалуй, явственнее всего заметно влияние Булгакова. Сумрачный драматизм последнего, его жесткая ироничность, его склонность к библейскому «красочному эстетизму» заметны во всем, что сделано было Вячеславом Кокориным на тюзовских сценах. Трагизм у него всегда по-булгаковски космичен и вдохновенно прост, а гротеск несет отпечаток трезвости. При этом, не теряя смелости и блеска, Кокорин чутко следует «правилу биоритма»: умеет соблюсти пропорции гармонического резонанса авторской поэтики, ассоциативных наслоений и спровоцированного исполнительского азарта. Помогает этому и то, что острота социального анализа всегда равнозначна в спектаклях Кокорина лирическим мотивам, существенным и для автора и для режиссера. Тут бывают одинаково важны общественные проблемы и высота духа, на которую возносятся герои.

Импульсивность его режиссерской манеры изящна, а мрачноватая экспрессия стилистики — притягательна. Оттого, наверное, в период работы над спектаклями нередко вокруг постановщика тоже складывается «компания», ансамбль с

единым представлением о стилистике и ритмической природе будущего спектакля.

Экспрессивный творческий стиль Вячеслава Кокорина наверняка мог отразиться (и, конечно, отразился) на его судьбе — все-таки, что ни говори, характер у него ершистый, прямодушие абсолютное. Не все готовы это терпеть даже ради дела, хотя именно демагогической болтовней об интересах искусства от века питаются все театральные конфликты.

Но вот перед нами другая судьба — Изяслав Борисов, работавший, как и Кокорин, одно время, например, в Хабаровске, где бытуют теперь восторженные легенды и трогательные воспоминания о них обоих, как о людях, подаривших многим артистам счастье реального успеха. Угнаться за перемещениями Борисова почти невозможно: в последнее время это были Новосибирск, Иркутск, Красноярск и с недавнего времени снова Новосибирск... А собственных зрительских воспоминаний всего ничего — один спектакль — «Коварство и любовь» Шиллера, поставленный вместе с замечательным художником В. Фатеевым в Областном драматическом театре Новосибирска больше пяти лет назад. Спектакли самого последнего времени мне неведомы, хотя чужие впечатления слышать приходилось и они были неизменно положительны (про «По соседству мы живем» С. Лобозерова или — мечта театроведа — о симультанной постановке «Случая с метранпажем» и о «Вороньей роще» А. Вампилова, двух вариантах одного сюжета, которые как бы пронизывают друг друга и где действие, судя по всему, разнилось тонкими оттенками, хрупкими смысловыми смещениями, неожиданными даже для Вампилова гротесковыми причудами).

Шиллера сегодня ставят редко — самому пришлось увидеть, например, за много лет лишь «Разбойников», поставленных А. Клоковым в Кировском ТЮЗе, интерпретированных весьма упрямо и не менее плодотворно в темпе рок-оперы композитором Виталием Макаровым и поэтом Александром Коровиным. Еще реже появляются лирические решения его драм.

И. Борисов поставил Шиллера с полным вниманием к реальной психологии конкретных людей, погрузив своих героев в смрадное и парализующее историческое время, когда обезличенные высшие идеи давят на мозг, уродуют сознание, отравляют дух. Отсюда режиссерские поиски многозначности театрального аскетизма, в чем ему весьма помог художник В. Фатеев, который в изысканной, чуть угрюмой гамме спектакля заставляет каждую строго отобранную вещь звучать «от имени эпохи». Особая мрачная тишина спектакля подавляла и завораживала, размеренность движений героев тоже отражала тягостную логику ритуала, внедряющегося в сознание. «Мещанская трагедия» звучала как трагедия сугубо социальная. Культурный фон постановки был широк и многозначен, а лирическая амплитуда не менее содержательна и глубока. Музыка (композитор Г. Гоберник) пронизывала весь спектакль. С первых мгновений пролога персонажи воспринимались как музыкальный ансамбль — зрители видели сосредоточенно и чинно музицирующих людей: Луиза сидела за клавикордами, фрау Миллер подходила к вио-

лончели, а в руках Фердинанда была скрипка. Один инструмент за другим сливались в гармоничнейшем музыкальном потоке, нежном и трепетном, двигавшемся от осторожности к восторгу и обрывавшемся без надежды на продолжение... Так спектакль начинался, а в финале его музыка звучала снова, когда после гибели влюбленных два одиноких огня за полупрозрачными стенами начинали искать друг друга, стремясь соединиться, но так и оставались на разных уровнях. Трагедия завершалась гнетущим покоем оцепенения. Но музыка продолжала звучать не умолкая, не теряя напряженности...

Хотя прошло уже больше пяти лет, спектакль до сих пор помнится как радостное свидание с истинным искусством. Тогда же показалось, что творческая жизнь режиссера чуть ли не безоблачна и впереди у него — новые свершения в коллективе единомышленников. Однако все было куда драматичнее, и взаимоотношения как с городской критикой, так и с труппой складывались непросто. Борисову долго не давалось умение выстраивать прочную защитную зону вокруг своих всегда хрупких, лиричных, почти интимных спектаклей. Дело никак не налаживалось, частые переезды и перемещения обретали видимость режиссерских гастролей (только что в Иркутской драме вышла «Колея», или комедия С. Лобозерова, или «Воронья роща», а постановщик уже в иных городах...). И сами спектакли, сложные, художественно значительные, важные для истории театра, в конце концов как-то сиротеют, хотя нередко и живут подолгу...

Долго ли жили в тюзах Тулы или Калинина спектакли Владимира Богатырева, сказать не берусь, но уверен, что режиссер этот тоже что-то существенное в театральном искусстве для себя открыл, определил и сумел воплотить.

Что касается тульских спектаклей, то о них располагаю лишь чужими впечатлениями, равно как и душераздирающими новеллами о том, как сложна была там его жизнь и как стремительно его оттуда «ушли», несмотря на явное творческое возрождение тульского театра. Самому же пришлось посмотреть в Калинине спектакль по кондратьевскому «Сашке» (инсценировка С. Коковкина), да еще «С любовью не шутят» П. Кальдерона.

«Сашку» и ставить и смотреть в Калинине было особенно сложно: бои подо Ржевом — реальность для горожан, один из эпизодов истории Калининского фронта, а потому пафосные обобщения тут не воспринимаются. Здесь существенна какая-то иная энергия неотвязной памяти, в которой нет элегического спектра. Естественно, что и поставлена была более конкретная история, географически привязанная к данному городу и жителям его особеннно близкая. «Бои имели местное значение» — это протокольное определение звучит для калининцев сурово и интимно. Обобщения, разумеется, так или иначе возникали, и их «очевидность» могла бы выглядеть некой обязательной банальностью, общим местом военно-патриотического спектакля. Но режиссер увлеченно искал особую «житейско-философскую», камерно-многозначную форму действия, добиваясь первородной простоты существования героев и звучания атмосферы времени.

Герои были одержимы справедливостью, хотя и в ненависти своей к фашизму доходили до ярости. На этой «диалектике» состояний и строилась режиссура — реальная жизнь человека на войне была непредсказуема, мучительна и сурова.

В режиссерских приемах В. Богатырева увлекает особенная внятная тишина, умение заставить душу человека на сцене звучать — без заметного напряжения и усложняющих акцентов. Спектакль был искренним, цельным и стройным, не имея видимых признаков «авангарда», обладая, напротив, свойствами вроде бы неброскими: реальной скромностью интонации, мужественным лиризмом, отражающим и авторское письмо, и зрительское восприятие материала. Режиссер внятно и последовательно анализировал нравственные основы жизни, именно на войне проявляющиеся с истинно диалектичным динамизмом. Бесхитростная, по сути, история обрела поэтому горестную и возвышенную конкретность.

Разумеется, нечто совершенно обратное — и по ритмам, и по стилевым признакам представляла собой комедия Кальдерона «С любовью не шутят».

Острая драматическая ирония — главенствовала здесь, а игра в «исторический театр» была лукава и многозначна (достаточно сказать, что порой герои казались то марионетками, то какими-то странными карликами, мельтешащими в почти заколдованном, не смыкающемся с исторической реальностью мире). Все перипетии сюжета и действия выводили героев, однако, к радостному постижению реальности, духовной свободе. Бравурный, победоносный и упоительно-лирический зонг финала наполнял душу радужным счастьем и бесшабашным оптимизмом.

Затем последовала работа над «Капитанской дочкой» А. Пушкина по собственной инсценировке. Позднее имя режиссера всплывает в Ульяновске, а в самое последнее время — в Ленинграде, откуда Богатырев тоже уже намеревался уходить, что выяснилось из нашего разговора при неожиданной встрече в фойе московского экспериментального театра «На Трифоновской», где В. Богатырев поставил трагедию венгерскоого драматурга Д. Шпиро «Куриные головы».

Но сначала немного о самом театре на Трифоновской.

Экспериментальность его, как показалось, выражена прежде всего в непривычной форме организации творческого процесса. В театре нет художественного руководителя в привычном значении этого понятия — существует антрепренер (Ю. Митин), чьим энтузиазмом и вкусом многое, если не все, и определяется. Проще говоря, это контрактный театр, куда приглашаются разовые постановщики и где крайне немногочисленная труппа всякий раз дополняется приглашенными исполнителями, в работе с которыми лично заинтересован постановщик. Так был поставлен и «Амфитрион» П. Хакса замечательным «блуждающим» режиссером Ю. Копыловым, создавшим в свое время легендарный Орловский театр юного зрителя. Так же велась работа и над «Куриными головами», пьесой, где сложно синтезируются свойства притчи, трагикомедии и социальной сатиры.

Действие происходит в каком-то заброшенном районе большого города, среди ветхих строений, которые, как это часто бывает, похоже, забыли снести. Но люди продолжают в них жить, уже потеряв способность оценивать хоть сколько-нибудь критически свою жизнь — убогую, ненавистную, жалкую. Эта вымороченность существования, гнетущая, обессиливающая злоба пронизывает сознание каждого. И все же каждому представляется, что виноват в этом не он, а кто-то другой или некая высшая сила, в чем, разумеется, нет ни малейшего мистического оттенка. Напротив, причины тотального вырождения носят вполне очевидный социальный характер. Формы общения персонажей какие-то вывихнутые, причем сама патологичность становится импульсивной, мерцательной (ощущение это достигается особой ритмической организацией текста, тем, в частности, что пьеса написана прерывистыми монологами, обращенными в никуда). Драматургическая техника, используемая автором, очень сложна и все же тонко освоена режиссером, который не без вдохновения воплощает свою — и авторскую — логику.

Люди цепко держатся за свой плоский мирок. Смешно и горько, но он у каждого свой: жалкая Старуха (Т. Кольцова) патологически привязана к своей кошке, единственному существу, ради которого влачит свою никому не нужную жизнь; меркантильная прижимистая Соседка (И. Боровикова) ждет хоть какого-то подобия счастья, радости и удачи, хотя пытается и сама влиять на свою судьбу тем, что копит, например, на машину — вот уже и гараж купила, да все боится, что соседский Мальчишка (А. Резников) замок сорвет. Мальчишка этот появляется во дворе с приятелем (М. Ломтев) и первое, что делает, — вешает старухину кошку, которой та только что принесла с базара роскошное лакомство — куриные головы.

Вокруг «похорон» погибшей кошки и развертывается все внешнее сценическое действие. Оказывается, например, что кошка давно для Старухи стала идолом, но, что существенно, идолом ненавистным. Что Старуха давно одержима мечтой сделать доброе дело и, разумеется, представляет себе собственное милосердие крайне нелепо: готова завещать все свое состояние Мальчишке, который в припадке безотчетной ненависти в финале Старуху убивает, сам до этого едва не кончив жизнь самоубийством.

В пьесе переплетено множество гротесковых нелепостей, но в сумме они, как ни странно, составляют удивительно цельный и по-своему логичный мир, ибо логика абсурда, наверное, и есть самое устойчивое проявление закономерностей жизни. Тут все бытовые формы существования давно развинчены, а корявые чувства и спонтанные эмоции, накладываясь на житейскую дикость, начинают «искрить» мощными вспышками абсурдизма почти классического (общекультурные и драматургические ассоциации в пьесе прослеживаются довольно глубоко).

У Мальчишки, например, есть Отец (замечательно сыгранный В. Кукшановым) — человек угрюмый, но не злобный, а просто круто одичавший. Рядом с ним сын чувствует себя временами потерянным, а иногда, кажется, в силу при-

родной потребности, все же тянется к нему, интуитивно ищет защиты, помощи, ибо жизнь, парню доставшаяся, страшна (он бежал из колонии для трудных детей, а дома врет, что приехал в отпуск). И видишь, как рушится не только нравственное сознание юного человека, но гибнет еще и душа, открытая творчеству, душа художника, на что молодой артист тоже успевает намекнуть.

Женщина, названная в пьесе Матерью (В. Беляева), — опустившееся, угрюмо-пьяное, неряшливое существо с серым лицом и мутными глазами, каких в народе именуют «дрожжевичками» ввиду приверженности алкоголю на той уже стадии, когда пропито все, что можно и нельзя, а денег осталось лишь на пивные дрожжи — самый доступный, унизительно дешевый напиток. Смотреть на нее страшно, но и в ней жила когда-то женщина, и она ради чего-то высокого, наверное, родилась на свет... Именно высокие идеи духовности, которыми вроде бы одержим живущий тут же и пробавляющийся частными уроками Учитель (В. Андреев), чьи уроки истории и литературы абсолютно не нужны его сексуально озабоченным юным клиенткам (А. Бутусова и Е. Ивицкая), именно разговоры о вечном и прекрасном дискредитируются в этой жизни быстрее всего: девицы готовы «снять» парней для половых нужд, Соседка вроде тоже никак не выберет себе любовника (во всяком случае, где-то в ее подсознании эта насущная идея пульсирует), а Учитель вполне эгоистично отказывает себе в личных переживаниях, сознавая «вредность душевных действий» и подчиняясь пресной логике честолюбия.

Что же касается «высших сил», то их присутствие в этой жизни представлено Старшиной, дублирующимся при нем Новичком и напуганно равнодушной Инспектрисой какого-то надзорного учреждения, блюдущего общественную нравственность. Эти люди и появляются, как всегда, без всякой пользы, когда все-таки пролилась нелепая кровь никчемного, озлобленного и истерзанного собственным одиночеством существа.

Режиссер энергично и зорко строит отношения персонажей как волны отчаянного отвращения, взаимной злобы и зависти в мире, где забыты и невозможны жалость и нежность, где контакты, как и сама жизнь, давно и привычно неестественны (остро звучат в спектакле, как никогда, уместные вульгаризмы, всякого рода брань и непристойности, обильно прослоившие текст пьесы).

В крохотном зале театра-студии, вмещающем едва ли больше ста человек, поставлен и сыгран суровый и горький социальный этюд о том, как жизнь, лишенная природных нравственных основ, истерзанна дикостью, бездуховностью, тьмой и убожеством. И саднящая сила спектакля не столько в яркости этой непривлекательной картины, сколько в глубокой скорби его создателей о, по существу, «неродившихся душах», выцветших умах опустившихся, оскотинившихся людей, которые с какой-то оскорбительной покорностью позволили обстоятельствам себя изуродовать, хотя, разумеется, сами и создали эти обстоятельства: затхлую гниль быта, мерзкие цели, пагубные пристрастия...

Спектакль практически безвестной студии завораживает редкой искренностью и бескомпромиссностью взгляда на жизнь. В режиссере, чье отношение к искусству, как представлялось, чем-то напоминало треплевское, во всяком случае, мир театра существовал в его спектаклях вполне суверенно, даже вызывающе независимо, — в этом режиссере вдруг открылся серьезный социолог, способный анализировать жизнь «как совокупность общественных отношений», не забывающий при этом вникнуть в суть каждого отдельного характера, каждую изуродованную судьбу.

До философских высот, до глубоких обобщений поднимается в своем анализе жизненных и бытийных проблем режиссер Юрий Копылов, чьи спектакли в Орловском театре юного зрителя составили славу «новой волны» тюзовского движения, хотя театр, просуществовав в стабильном художественном режиме чуть больше пяти лет, главного режиссера лишился (звучит, пожалуй, слишком драматично, но все-таки до чего же умеем мы разваливать хорошо налаженные дела: только-только театр «сложится», задышит, наберет разгон, привлечет к себе пристальное внимание, как именно оно, это внимание, становится причиной того, что театру, порой «из лучших побуждений», ломают крылья). Правда, снова оговорюсь, что сам по себе Орловский ТЮЗ все-таки сохранился, более того, вышел в последнее время на серьезный уровень (постановка булгаковской социальной антиутопии «Адама и Евы» весьма достойно прозвучала на одном из всероссийских фестивалей в Москве). А Копылова «повысили» во Владимирскую драму, потом — в Ульяновск, но устойчивой жизни он все-таки не обрел: то в той же студии «На Трифоновской» спектакль поставит, то на ленинградской сцене: в столице пошел «Амфитрион» П. Хакса, а в Театре имени Ленсовета «Медея» Л. Разумовской, сделанная для любимой его актрисы Е. Успенской, с которой работал еще в Орле над трагедией Л. Дюрко «Любовь моя, Электра», «Двенадцатой ночью» У. Шекспира, «Тремя мушкетерами» по мотивам А. Дюма.

Репертуар «орловского периода» был не только не банален, а как-то даже изысканно театрален, нес в себе органическую цельность, отражая духовные искания нравственно зреющего человека. Но особенно мощно звучала в спектаклях тема обостренно-конфликтного вхождения нового поколения людей в устойчиво-противоречивую социальную среду, где постоянно требовались силы для противостояния и самоутверждения.

Была в этих постановках и динамика, и зрелищность, и всегда привлекательная на молодежной сцене «альтернативность», и вызывающая резкость интонация. Режиссер умело внедрял в сознание зрителей способность ориентироваться в живых ассоциациях, учитывая тягу молодой души к ритуалу и нередко скрытую тоску по нравственному закону. Взыскующая истины Электра обретала вдохновение, подчиняясь долгу человечности, но незаметно превращалась в существо устрашающее почти мученическим упрямством и жаждой кровавой мести. От противного доказывалась и идея негасимости в человеческом сознании света совести, когда зрители

видели не привычно пышное благородство героев Дюма, а почти одичавших в скотских условиях жизни солдат, чья повседневная работа — убивать. И «Колонистов» Макаренко, особенно дорогой режиссеру спектакль, и «Беспокойную старость» Рахманова Копылов ставил как взгляд поколения уходящего на новое поколение — взгляд объективный и пристрастный одновременно (профессор Полежаев, в частности, сегодня вспоминается как некий предтеча профессора Преображенского из еще неведомого тогда широкому зрителю булгаковского «Собачьего сердца»).

В чисто театральном плане необычайно плодотворным было (и остается, судя по всему) сотрудничество режиссера с одним из самых интересных наших сценографов, Станиславом Шавловским, во многом определяющим смысловые и пластические решения спектаклей Юрия Копылова. Многие из них стали чуть ли не классическими, например, жутковатая карусель в хлеву, где обитали герои Дюма или сиявший алым пламенем шатер в «Двенадцатой ночи», и парящая над героями «Электры» античная маска с застывшим выражением священного ужаса... «Формула пространства» у художника всегда емка, немногословна и функционально удобна. В ней обязательно отражен философский план драмы и специфический культурный фон эпохи, что, собственно, и должно отражаться в сценографии, но зачастую оказывается лишенным живого движения, содержательного развития.

Возможно, уход из Орловского ТЮЗа после нескольких лет плодотворной работы объясним явной исчерпанностью художественных идей в применении к тюзовской концепции театральности, которая, при всех активных усилиях отдельных режиссеров и художников, все-таки мало изменялась по существу, оставаясь охранительски-педагогической и, следовательно, эстетически мало подвижной.

Работы Копылова и Шавловского во Владимире, а позднее — в Ульяновске обрели, с одной стороны, более глубокое философское содержание, а с другой — весьма специфические признаки камерности. Они как бы сосредоточились на повышенном внимании к индивидуальности, оказавшейся зачастую в ситуации публичного одиночества (чеховский «Иванов») или тяжкой для человеческого духа отверженности («Мера за меру» У. Шекспира). А в блистательно поставленной в Ульяновске — впервые, кажется, на русском языке — трагедии Шекспира «Ричард Второй» обе нравственные ситуации как бы смыкались: герой исторической хроники ставил над самим собой «эксперимент» отверженности, будучи изначально абсолютно одиноким и во дворце, и на троне, и во времени...

В «Иванове», кажется, впервые режиссер и художник решились на «обратное цитирование» одной из совершеннейших сценографических идей последних лет — макета Давида Боровского к чеховскому «Иванову», поставленному когда-то во МХАТе. Мне всегда казалось, что этот оплетенный сухими ветвями фасад дворянского дома с едва заметным светом где-то высоко, в одном из окон, являет собой метафору живого трупа, препарированного тела человека, из которого уже вытекла вся кровь и лишь едва теплятся остатки духа.

«Кровеносная система» ветвей уже не питается живительными соками, но умирает не только человек, — сама культурная среда зачахла, выродилась, обесцветилась, того и гляди начнет смердить. Но будучи явно приверженным индивидуалистским концепциям, режиссер и художник развивают эту метафору абсолютно по-своему. В спектакле Владимирского театра бесформенное переплетение сухих веток отражалось в воде — действенная среда была неким подобием канувшей в водные глубины Атлантиды. Жизнь только представлялась герою, его отравленный болезнью могучий мозг медленно и мучительно умирал, отравляя и разрушая не только свое, но и чужое сознание.

Индивидуалистской была и героиня шекспировской «Меры за меру» пьесы, мало у нас известной. Разрабатывая «черные» сюжеты Возрождения, Шекспир решал их в жанре угрюмого романтизма, а постановщики «наложили» на авторский замысел ритмопластические принципы Средневековья. Во всяком случае, и среда действия, и характеры, и жизненные идеи героев были как бы скованы, раскрывались не до конца — вместо движения на сцене преобладала заторможенная вибрация, если и развивавшаяся, то, пожалуй, лишь в сторону замирания в пространстве, статики. В этой мрачной атмосфере чувства, как ни странно, не выхолащивались, не тускнели, а обретали особенно напряженный и драматический контур, оставаясь все-таки, по Шекспиру, романтическими.

И, наконец, поставленный в Ульяновске и получивший серьезный резонанс во время московского показа в рамках Театра Дружбы народов «Ричард Второй».

Снова трагедия индивидуализма, но в атмосфере и условиях внеисторического театра, среди яркой, излучающей внутренний свет вечной красоты христианского собора, на фоне витражных инкрустаций, где каждая картина «жития» обрамлена жирным траурным кантом. Кровь и смерть, власть и демократия, страсти и надежды выражены здесь, как и полагается в шекспировской хронике, с несколько диковатым полнокровием, хотя и без хаотической пестроты. И поэтому поэзия, возносящаяся над потоками крови, все же озаряет мятущийся дух юного короля. В исполнении В. Кустарникова Ричард Второй поначалу предстает наглым и извращенным лидером банды неформалов, но в процессе эксперимента — отказа от власти — пришедшим к первородной чистоте и святости перед лицом вечности.

Но кроме отчетливой и острой красоты в спектаклях Копылова и Шавловского всегда есть увлекающее «мыслительное напряжение». Их герой всегда — человек, который в потоке времени, в условиях среды, в тенетах страстей и иллюзий не забывает собственной главной идеи, которая обязательно выше насущного. Ему ведом космос разума, он сознает свою причастность к сферам высокой философии и обязательно к этим высотам стремится.

Копылов — один из немногих наших режиссеров, кому, на мой взгляд, доступно и необходимо ставить катастрофически не удающегося у нас Ибсена или практически неведомую нашим зрителям изысканную испанскую драму.

Разумеется, всеобъемлющий универсализм Шекспира в этом смысле спасителен и постановки его трагедий, кстати, продемонстрировали как раз «перспективные интересы» режиссера («Троил и Крессида», в частности, показал, сколь захватывающе могут быть решены им парадоксальные пьесы Шоу или Жироду). Чеховский «Иванов» ведь поразил только чисто философской насыщенностью, а вовсе не лирико-драматическими перипетиями действия, хотя и этот частный спектр оставался весьма существенным и содержательным.

Может быть, потому, что спектакли Копылова требуют серьезной ориентированности в философских проблемах творчества, его актеры почти всегда кажутся художниками невероятно мудрыми и вдохновенными.

Г. Ляпина, игравшая во Владимире героиню «Меры за меру», сумела создать характер женщины, поглощенной не столько собственными страстями, сколько универсальными проблемами духа (тяжким был ее путь от индивидуального частного «знания» — ко всеобъемлющему «незнанию»), отчего счастливый финал выглядел скорее бесформенным компромиссом, и придавал всей истории оттенок гнетущей неразрешенности. В. Кустарников — Ричард Второй ульяновского спектакля — актер очень молодой, может быть, в силу юности своей, сумел с пугающим бесстрашием показать существо, которое из мутных глубин вырождения возносится к осознанию естественной потребности в гуманизме, ибо жизнь есть мысль о бытие, и человек, почувствовавший в себе импульс нравственного закона, обретает священную и благословенную полноту жизни, даже если становится нищ и наг. В. Успенская — «звезда» орловского периода режиссера — актриса экспрессивная, явно тяготеющая к трагедии, вовсе не «рвала страсти в клочья», а, играя Электру, Виолу или теперь, в Ленсовете, в той же режиссуре, Медею из одноименной трагедии Л. Разумовской, поражала именно энергией мысли о вечном, будь то любовь и долг или ненависть и месть...

Но если с актерами, что называется, «все ясно», то зрителям требуются еще определенные усилия, чтобы вникнуть в замысел и прочувствовать объем той или иной постановки, а надо сознаться, что не только навыки, но и способность к этому сегодня у зрителей обнаружить трудно. Культура восприятия находится на удручающе низком уровне. Это становится причиной довольно сложных взаимоотношений публики с талантливыми созданиями периферийных постановщиков. И все же, всякий раз, «болея» за талантливого человека, приходишь в зал с надеждой, что его поймут, что художественный мир, открытый, может быть, для кого-то впервые, прорастет в душе эмоциональным впечатлением, встревожит красотой и мудростью, сложностью художественной фактуры, найдет новых почитателей и сторонников...

А пока приходится периодически читать, заново переживая за судьбу «блуждающих режиссеров»: то там, то здесь не увидели вовремя, не помогли, не поддержали искания; то там, то здесь лицемерно вспоминают, как было хорошо когда-то, когда в Иркутске работал Вячеслав Кокорин, а в Новосибирске или Хабаровске — Изяслав Борисов; как рос и

набирал авторитет, блистательно отгастролировав в Москве, Владивостокский краевой театр драмы при Табачникове, тоже сменившем, кстати, за недавнее время второй театр — после русской труппы в Казани он возглавил Горьковскую академическую...

Люди продолжают работать, озабоченные проблемами творческого порядка, и вряд ли столь же драматично воспринимают собственную судьбу. Может быть, это тоже одна из форм оптимизма — интуитивная самозащита художника, благая неспособность драться за себя, парадоксально сохраняя при этом именно себя — свою духовную природу.

Начав с одного из спектаклей Кировского ТЮЗа, я завершаю статью рассказом об этом театре, точнее, о его главном режиссере Александре Клокове — в качестве светлой, оптимистической альтернативы, поскольку судьба его, пожалуй, наиболее устойчива и «однородна». Закончив в 1978 году ГИТИС, он с 1980 года бессменно возглавляет Кировский театр юного зрителя, где с удивительной энергией, но без демонстративного надрыва воплощает не просто собственные — сколь угодно смелые — замыслы, но отважно претворяет в жизнь сложнейшую художественную программу. Во всяком случае, если в театре ставится сказка, то это такие шедевры жанра, как «Журавлиные перья» Д. Кносита или «Дикие лебеди» Г.-Х. Андерсена, или из новых — «Придет человечек» Л. Росебы, «Не грусти, Шишок, я приеду!» А. Александрова, «Чудеса в ожидании лета» А. Корина или «Никто не поверит» Г. Полонского...

В Кировском ТЮЗе бывали сезоны, когда одновременно шли «Разбойники» Ф. Шиллера, решенные в стиле рок-оперы, и «Детдомовцы» А. Приставкина, вампиловское «Предместье» («Старший сын»), «Источник» А. Александрова и «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта. А экспериментальная Малая сцена приглашала на «Прекрасное воскресение для пикника» Т. Уильямса. Сегодня на большой сцене идут трогательный «Сверчок на печи» Ч. Диккенса и «Эквус» П. Шеффера...

Нетрудно усмотреть в подобном репертуаре некоторую склонность режиссера к трагическому мироощущению, к анализу «взбесившейся действительности». Мне же видится в этом упрямое бесстрашие чистосердечного человека, искренне стремящегося понять природу нынешних уродств юного сознания, которое не спит, но, увы, рождает чудовищ.

Режиссер вовсе не кокетничает «шоковой природой» своего театра, он неторопливо вводит зрителя в зону шока, художественно отражающую реальную действительность (в «Эквусе», например), синтезируя эти два потока, строит на возникающем единстве логику анализа.

Этот принцип формировался давно — еще в казанском спектакле «Оборотень» по знаменитой трагедии А. Кицберга, героиня которой, дикая и отверженная Тийна, «не смыкалась» с оголтелым мещанством живущих «как все». Режиссер с тех пор постоянно ищет и воспевает духовно неординарных героев, неспособных к компромиссу (в «Снегурочке» языческий мир трактовался не менее трагично и лишался какого бы то ни было примиряющего начала).

Сегодня с наибольшей для времени полнотой эти идеи выражены в «Эвкусе». Между «Оборотнем» и «Эвкусом» прошло немало лет, однако по-прежнему энергия духовного противостояния, чреватого трагической обреченностью героя — сфера постоянного внимания режиссера.

Шиллеровский спектакль пару лет назад казался наиболее программным. Его можно было бы назвать «Разбоем во время чумы». Чумной дух эпохи пронизывает даже музейно-пышные, какой-то горячечной пестроты декорации (художник Николай Шаронов). Конфликт власти и нравственности разрабатывался здесь в духе мстительного гамлетизма, что отражалось и находило развитие в музыкальной аранжировке трагедии (режиссер А. Клоков и композитор В. Макаров «раздваивали» роли Карла и Франца, поручая очень эффектные и уместные зонги в стиле рок солистам группы «ЧП» Сергею Перминову, удивительно точно «встроившемуся» в роль Карла Моора, и Алексею Федякову, спевшему вокальную партию Франца).

Постановщик демонстрировал юным зрителям один из способов остросоциального анализа жизни при помощи искусства, хотя возникали здесь порой и слишком прямолинейные метафоры (так, Франц, сыгранный М. Саражетдиновым «черным романтиком», к финалу облачался в форму фашистского штурмовика и застреливался из пистолета). Режиссер пользовался приемами вневременной конкретики, чтобы быть «попонятнее», и ради этого сознательно лишал героев присущей им (у автора) куда более высокой культуры чувств, выражавшейся в более изощренной и замкнутой форме индивидуализма.

Лирическая комедия Александра Вампилова, пронизанная идеей тоски по родственности, снова интересна была не только внятностью актерских работ. Особенно интересны в спектакле были «надсюжетные» идеи. В частности, активно заявленный художником Николаем Свиридчиком конфликт теплого, живого провинциального уюта в доме Сарафановых и «частном строении» Макарской, излучающих, кажется, свет тихой радости и прораставшего сквозь эту хрупкую декорацию безобразного скелетоподобного казенного долгостроя: живая плоть беззащитного быта была проткнута какими-то иглами, трубами, окутана полупрозрачным мертвенным целлофаном. Предместье агонизировало, поглощалось урбанистическим хаосом, и горестная картина того, как разрушается провинциальный уклад, угнетала душу — кончались 60-е годы...

В брехтовском спектакле по «Мамаше Кураж» увлекла общая культура постановки, свойственная, кстати, большинству работ Кировского театра. Внятно читались брейгелевские мотивы в костюмах и сценографии Николая Шаронова; спектакль сопровождался глубоким комментарием, данным в программке, что было, кстати, сделано в отношении «Разбойников», а премьера «Эвкуса» отмечена даже выпуском специальной газеты.

«Пикник» Т. Уильямса четыре талантливые актрисы разыгрывали вполне корректно, но все же лишь в русле общенравственных проблем сегодняшней жизни (столь психо-

логически гладко можно, пожалуй, сыграть и пьесу Розова). Правда, у исполнительниц этой загадочной и по-своему поэтичной истории было немало интересных интонационных решений: точны оттенки «вегетативного», растительного эгоизма в характере Дотти (М. Карпичева); драму беззащитной доброты прочувственно играла О. Симонова (Боди), безмолвное присутствие полоумной Софи — Н. Зазулиной оставалось неизменно содержательным и значимым; а эротический соблазн, внедряемый в этот застывший мир обольстительной Элиной — Т. Махневой, был и притягателен, и страшен: ее героиня напоминала некий гибрид змеи и птицы с костяными перьями, была действительно чем-то вроде археоптерикса — так пугающе, так агрессивно было ее вторжение... И все же сюжет спектакля не вырывался за пределы внешнего действия. Бездны тайных желаний, острых провокаций и зачастую наивной борьбы с собой — вся эта желанная беззащитность перед порывами духа осталась невыявленной. Возможно, ни театр, ни зритель еще не готовы к подобной драматургии.

Вообще своего рода «новый радикализм» Александра Клокова на уровне репертуара порой кажется чуть чрезмерным, может напугать, хотя само по себе настойчивое внимание режиссера к неординарному репертуару, столь последовательное и многолетнее, конечно, не случайно и существует не одного упрямства ради. В нем есть и трезвость, не чуждая иронии, и внимание к реальным проблемам, и изобретательность — он, например, безошибочно чувствует, когда театру следует обратиться к комедии... Так появился в Кирове прелестный «Сверчок на печи», поставленный, кстати, одним из самых известных «блуждающих» режиссеров, Феликсом Берманом...

Лиричная и лукавая комедия Диккенса трактована прежде всего как поэма человеческого чистосердечия, как сюита хрупких радостей уютной и звонкой, почти воробьиной жизни, буквально выкупанной в любви, пронизанной искреннейшей привязанностью и, при всей своей игрушечной беззащитности, вполне способной себя отстоять...

Ф. Берман, кажется, убежден, что самое красноречивое свойство актера — его пластичность, точнее, способность воспринять прихотливый пластический рисунок. И поэтому он сочинил с художником Н. Бахваловой чуть суматошный игрушечный мир, персонажи которого и в самом деле похожи то ли на тряпичных, то ли на керамических кукол (фактура одних несколько рыхловата, а другие фиксированно-объемны). При этом ни один из героев не нарушает принципа существования, согласованного с предельной правдой внутренних чувств, а потому пресловутая «жизнь человеческого духа» оказывается выявлена нетривиально и конкретно. Кроме того, режиссерская «раскраска» смешивает иронию и умиление в весьма сложном многослойном, каком-то дымчатом сочетании. Даже то, что от имени автора выступает некая пожилая педантичная любительница поразглагольствовать (О. Симонова), не нарушает, а, напротив, подчеркивает логику повествования и изящество приема: кто знает, может быть, и появлению Шерлока Холмса мы обязаны прежде все-

го фантазии милой миссис Хадсон, а вовсе не усидчивости доктора Ватсона.

Переливчатый сплав озорной игры и нешуточной драмы, наивного умиления и демонического соблазна, простейших житейских радостей и вечных ценностей духа актеры выявляют с особой трогательной старательностью, ибо им явно дорог замысел и интересен художественный мир, который они все вместе сочинили. Мир, где люди еще способны друг друга любить и где даже фразу «А мистер Теклтон пусть умрет холостяком!» можно прощебетать счастливым голосом — тем более что этот негодный Теклтон, смесь волка с крокодилом, к финалу заметно теплеет и вообще готов раскаяться.

После такого спектакля всей душой веришь свидетельству Андрея Алексеевича Попова, который, ссылаясь на своего отца, уверял меня однажды, что вовсе не «Принцесса Турандот», канонизированная в качестве эмблемы вахтанговского метода, несла в себе сущностные его признаки, а именно «Сверчок на печи» (точнее все же, «Сверчок в очаге»: ну откуда у англичан печи?) — именно эта смешная и немного нелепая рождественская история, в которой восторг перед жизнью столь наивен и беззащитен, — была в свое время истинным торжеством вахтанговской театральности, ибо именно здесь, в почти сказочной истории о любви простодушного извозчика и его юной жены, обычная жизнь обычных людей явлена была во всей полноте нешуточных переживаний и во всей своей прелести...

Рядом с таким «Сверчком на печи» крайне драматическое исследование психопатологического феномена, возникшего в одном из графств Южной Англии, где подросток вдруг ослепил шестерых лошадей — шефферовский «Эквус» — не просто возникает по закону контраста (хотя и это возможно). Он на ином уровне отражает реальную формулу человеческого сознания, пораженного дикостью и неизъяснимыми стремлениями.

Говорят, именно англичане придумали почти изуверское наказание: «Встань в угол и не смей думать про белую лошадь!» Любой подросток, разумеется, отреагирует на подобную казуистику «от обратного» — лошадь нежданно-негаданно сможет превратиться для него в сверхценностный объект.

Живой конь лунно-сахарно-белого цвета, ведомый под уздцы героем пьесы Аланом, в самом начале спектакля флегматично пересекает сцену. Позже в центре, за пеленой слоистого, как бы затвердевшего воздуха, время от времени возникает конская статуя, мчащаяся во весь опор на зрителя, но застывшая, словно сфинкс с пылающими глазами. Иногда по пандусу у панорамы шествует другое конеподобное существо, напоминающее одно из видений с картин Босха: треугольное тело с лошадиной головой и человеческими ногами, волокущее за собой маленькое колесо... Языческие дикости подсознательного постоянно вторгаются в этот изысканно белый спектакль, но белый цвет здесь знак не чистоты, а бесплодия. Языческое начало выступает еще и как агрессия единения, мучительной жажды слияния с загадочным существом, кентаврической общности с ним (в пьесе звучит

термин «эквитация», трактуемый драматургом как обретение Бога в борьбе за отречение от него, после чего остается только пустота). Человек насильно жертвует себя... норме, попадает из тупика во мрак, где его уже не терзают тяготы скрытого и неявного. Однако черная страсть, которой болен одинокий мальчишка и с которой совпало начало его полового созревания, что всегда протекает особенно драматично для людей с неуравновешенной психикой, черная страсть эта, переключавшаяся на неожиданный объект поклонения, несла с собой какую-то неведомую силу, способность познать мир по-своему. Это смутно понимал психиатр Мартин Дайзерт (В. Грибанов), и, может быть, поэтому от этой страсти врачу своего пациента было... страшно лечить.

Если Теннесси Уильямс говорил о неестественном в человеке неизменно поэтично, то Питер Шеффер анализ проблемы отягощает несколько брезгливым скепсисом, как всякий скепсис, сохраняющим элемент въедливого интереса. «Пацифизм на уровне подсознания», в который уходит Алан (с грациозной взнервленностью сыгранный А. Королевским), становится отказом от борьбы за самого себя.

В нашей действительности, где, как недавно выяснилось, и «секса нет», можно найти иной выход из положения, как нашел его милый парень из программы «Добрый вечер, Москва» — житель одного из московских районов, пожалевший больную лошадь, выкупивший ее «по мясной цене» со скотобойни и поселивший у себя дома на первом этаже классической пятиэтажки. В нынешней жизни, короче говоря, давно не разыгрывают интеллектуальных шарад — предпочитают водевили или мелодрамы.

Александр Клоков честно декларирует в интервью, которые дает довольно охотно, что рассчитывает в своих исканиях, «скорее, на театральную элиту, на высокий вкус, не испорченный сложившимися стереотипами в восприятии театра, не исковерканный привычкой к обилию общих мест и формальной патетике». Режиссер понимает, что «стремление видеть в своем зрителе элитарность» — значит видеть в нем индивидуальность восприятия, душевную тонкость, эмоциональную отзывчивость. А это стремление основано на реальном уважении к зрителю.

Виктор Калиш

ПОПЫТКА ПОЛЕТА

Три десятка лет знакомства дают автору право судить с уверенностью: в Мурманске жизнь заметно отличается от «материковой» какой-то особой стилистикой. В этой странной, несущей в себе черточки европейского поселения, северной российской провинции, в заполярном центре Кольского края, среди множества забот и повседневных житейских пристрастий, было место и искусству. Надо иметь в виду не место в пространстве, где в шестидесятые годы наконец-то построили театральное здание (до того актеры играли на сцене Дворца культуры), но в человеческих душах, обремененных то неординарными перегрузками, то расчетами на прогрессирующую «полярку». Духовные привязанности еще не укоренились, не обрели независимость от социальных условий, но они рождались и испытывались на вкус и прочность.

Долгие годы о спектаклях мурманской «областной» сцены говорили как о чем-то вялом, малоинтеллектуальном, архаически скучном и воистину периферийном. К возможности одухотворения городской театральной жизни относились скептически. При этом избирательно восхищались настоящим мастером, разносторонним и виртуозным актером Вахтангом Тумановым, уважали сдержанного и ясного Корнелия Баздерова, увлекались искусством взрывного, яркого, острохарактерного Ефима Иоффе... Лидеры группы привыкли к своей солирующей роли на фоне органичных и скромных партнеров, в спектаклях ранних шестидесятых годов, отличавшихся житейской простотой и уравновешенностью.

Потом театр возглавил режиссер Василий Киселев, который этой инерции сам преодолеть был не в силах, зато ощутил потребность в тотальном омоложении труппы. В Мурманск стали приезжать «свежие» выпускники ЛГИТМиКа, их охотно встречали, предлагали активную занятость в репертуаре. Молодые актеры соединялись со «стариками», а начинающие режиссеры, будь то дипломники или стажеры, получали возможность самостоятельного выбора драматургии. Новое поколение могло обещать в перспективе не только «кадровое», но и эстетическое обновление. Что ни говори, а в этом смысле Киселев и добрый, домашний, и не слишком оборотистый директор театра Валерий Минин мурманской сцене помогли.

В такой атмосфере в 1971 году ленинградский студент Гриша Михайлов поставил здесь свой «диплом» — «Затюканного апостола» А. Макаенка. Спектакль оказался ни на что не похожим, и постановщику тут же предложили должность. Из-под руки юного дарования родились две незаурядные импровизации: «Женитьба» Н. Гоголя, в которой сыграли с удовольствием все «первые номера» мурманской ко-

манды, и «Образумься, Христофор!» румынского драматурга А. Баранги, где неожиданными откровениями заблистали как раз работы вчерашних «середнячков», тихих и неприметных «тружеников сцены». Местные и заезжие рецензенты мгновенно среагировали на явившуюся новизну: ведь в художественную полемику с привычным, натуральным, чуть сонным, слегка представленческим захолустным стилем вступили сарказм и ирония, контрастные сценические ритмы, трагические тоскливые глаза и надсадно гримасничающие маски, конвульсивная пластика и подвижные, точно говорящие декорации... Дебютант так активно насыщал театральную речь сценическими идиомами, метафорами, преувеличениями и инверсиями, так азартно импровизировал и так настойчиво подчеркивал самые экспрессивные детали в режиссерской партитуре, что, казалось, торопился продемонстрировать все, что знал и умел. Однако в то же время спешка его происходила из запальчивого, неуемного юношеского желания поскорее изменить лежащее вокруг него театральное пространство, придать явлениям поворотливость, какую-то особую нервную отзывчивость — я бы сказал, реактивность — на стиль, язык и сущность нового времени. Оно могло быть застойным по каким угодно измерениям: в политике, экономике, нравственности — но в искусстве было ему противостояние.

Старожилы мурманской сцены, очень разные и неравно одаренные люди — вдруг увидели, какую власть над актерами может обрести действительный режиссерский талант. Свободолюбивые «солисты» и некоторые душевно ленивые корифеи статичного «хора» вдруг захотели этому мальчику подчиниться и с тревогой стали ожидать от него похвалы.

В городе Мурманске спектакли были замечены, а потому околотеатральные круги (там были и такие) огорчились, узнав, что дарование вернулось в Ленинград. Первые михайловские спектакли сникли без авторского присмотра, сошли со сцены, оставив вокруг нее дразнящий аромат и критерии иного, чем прежде, местного театрального вкуса.

Надо ли удивляться повторному приглашению Михайлова в Мурманск?

Полоса, в которую вступал этот театр, справедливо могла показаться светлой.

Окончательно выбрав для себя Мурманский областной драматический театр, Григорий Михайлов прочитал актерам пьесу «Прошлым летом в Чулимске». Вампилов появился в анонсе не впервые: в 1969 году здесь состоялась премьера «Старшего сына» в серьезной, нравственно чистой постановке молодого Б. Сапегина с замечательным Сарафановым — Тумановым и многообещавшей актерской порослью — Леопольдом Ниценко, Сергеем Киселевым, Михаилом Самочко, Клавдией Беловой, Евгенией Нюхтиной, Владимиром Стоменком...

«Чулимск» не походил на прежнюю постановку Вампилова хотя бы тем, что не было к нему такого ровного растроганного отношения, какое в свое время вызывал «Старший сын». Неистовая чулимская история, неспокойная ее ре-

жиссерская интерпретация труппу разбила, расслоила, поделила на непримиримых спорщиков (но еще не антагонистов). Оппоненты утверждали, что сценический язык усложнен, играют слишком нервно, что тон мрачен, а восприятие жизни отдает трагизмом... И сами не замечали, какие важные оценки дают, сколь серьезные наблюдения высказывают. Накануне премьеры артисты, занятые в «Чулимске», выглядели заговорщиками: наверно, понимали, что происходят значительные для жизни театра события, и только боялись «перегореть», опуститься на уровень приземленный, легко объясняемый, привычный на этих подмостках. Их профессиональный «сговор» казался творчески непрерывным соучастием, их сценическое партнерство обретало единую температуру, они начинали чувствовать физические реакции, нервные отзвуки, душевные движения друг друга. И все это было не наработкой технологии, а собственным постижением пьесы. Если это не есть перевоплощение, то что же оно такое?!

Актерская оппозиция, наделенная закулисным опытом, сформировала мнение, что Михайлов мудрит, но с возрастом это должно пройти. То есть предполагали, что режиссер сам собой втянется в солидное дело и успокоится, станет приносить зрителям радость, а не провоцировать их на потрясения. Но даже те, кто не мог освоить и принять его стилистику, смертельной непримиримостью тогда не отличались. Ситуация в театре была творческая и пробуждала лучшие порывы. Все одинаково и равно волновались и выступали без обывательского цинизма, интуитивно чувствуя, какой перед ними случай и сколько он обещает.

За это я и любил мурманскую труппу, часто посещал ее, участвовал чем мог, а уж на репетициях «Чулимска», вдохновленный иркутскими встречами с Вампиловым, и вовсе пропадал ночами и днями. И мне тоже верилось, что михайловский случай особый, что спектакль шире нынешних возможностей его исполнителей, что он сделан словно навырост, в расчете на актерское сознание, на способность постепенно сблизиться с темпераментом вампиловской драматургии.

Странный чулимский воздух был воспринят Михайловым как что-то серьезное, вырывающее из рамок бытовой психологической драмы, как притча о том, что человек строит и перестраивает свой дом, самого себя, всю жизнь — и как бесконечно конфликтен этот процесс и как важно при этом остаться человеком. Вот отчего незначительный вроде бы рассказ Мечеткина в финале о неведомом купце Черных становился едва ли не поэтическим итогом драмы. Да и сам второстепенный райцентровский управленец, этот нелепый, стоящий в стороне от бушующих страстей «седьмой секретарь», начинает в финале схватывать в происходящем крупицы смысла — глаза его тревожно бегали, вопрошали, а речь невольно облекалась в ритмизованную «белую» прозу. И хотя никто Мечеткину не отвечал, пониманию его открыто не содействовал, его растерянность уже была новью и казалась духовным достижением.

Художник Валентин Чудзин (а его Михайлов сдвинул с

мертвой точки первым) искусно смонтировал на сцене конструкцию дома-чайной, развив сюжетную линию ремонта до образа переделки, до масштаба строительства. Он столкнул в сценографической композиции мотивы разрушения и созидания. Чайная не была фоном или узнаваемо декорированным местом действия. Хотя что значит «не была»! — была и этим, конечно, люди-то со строениями сживались, играли, но общее действие восходило к смыслу более широкому и волнующему — дом людей.

Мгновенно овладеть лексикой и разноплановыми мотивами пьесы Вампилова в Мурманске было трудно. В таких театральных «измерениях» нельзя играть просто жизнеподобно: содержание и стиль требовали разработанной, свободной техники, импульсивной, полетной актерской души. А мы-то знаем, как приземленно порой живет наша актерская провинция, как трудно «достать» труппу со дна повседневных привычек на «пилотаж» фантазий, легковозбудимой веры и беспредельных выразительных возможностей. Режиссер раскованно импровизировал, просил актеров поверить ему на слово — после, после разберемся! Репетиции шли весело, увлекательно, искали вдохновенно — и это тоже было ново для театра, где годами царила милая, правильная скука. Михайлов был молод, но он принес актерам успех и потому казался «мэтром».

На первый план спектакля вышли тогда Алла Семенишина (Валентина), Ниценко и Стоменок, игравшие Шаманова и Пашку. Это было понятно: и роли эти — центральные, и актеры принадлежали поколению Михайлова, были близки ему по духу и не отягощены «ремесленным жирком». Но успех Михаила Зотова в роли Дергачева или Сергея Щенникова (Еремеев), далеких от поэтически-интуитивистского мышления режиссера, превзошел все ожидания. Праздничное восприняли в труппе и «перерождение» Галины Иванченко, сыгравшей здесь Анну Хороших, но вообще-то ставшей «актрисой Михайлова» еще со своей гротескной роли в «Христофоре». Это был результат воздействия динамичной режиссуры, выбившей представителей старой части труппы из привычного способа сценического существования. Михайлов поставил их в конфликтные отношения со сложившимся стереотипом игры, и «первородная натура» — та, которую пришлось освобождать из-под штампов — оказалась щедрее, богаче, податливее иных, внешне вполне театральных умений.

Пришло время для мурманских актеров познать истинную меру человеческого содержания своей профессии. И те, кто втянулся в новый процесс, кто в нем принял душевное участие, по-иному оценивали уже и себя, и режиссера, и афишу, и колебания температур в зрительских реакциях — узнали другую меру обретений и ошибок, почувствовали «михайловский театр» подлинно своим. Это важно было для последующего развития, ибо всегда есть опасность, что придет кто-то третий, этого общего пути не проходивший, твою ломкую биографию подчиняющий собственному опыту, которому поспешно придаст значение универсального закона. А в театральном деле, где с течением времени, конечно же, ут-

верждаются некие объективные, научно предположенные методы организации, управления и даже способы закулисного бытия, все-таки торжествуют — по старинке! по старинке! — слитные душевные движения, творчески-сердечные ориентации, без которых все катится к распаду.

Молодой режиссер и увлекшийся им театр соединились настолько, что в коллективном портрете труппы отчетливо проступили индивидуальные черты ее пока еще неформального лидера, а личность Михайлова постигалась через широкие внутритеатральные связи, актерские судьбы, художественные элементы спектаклей. Иногда и не отдаешь себе отчет в том, чью линию жизни стремишься уловить и воспроизвести на бумаге. Театр Мурманска окончательно стирал расплывчатые черты безликой коллективности, обретал индивидуальность, но вчера и сегодня, прошлое и настоящее, покой и страсти неизбежно приходили к сопоставлению, соперничеству, борьбе.

Я нередко задумывался, подолгу бывая в Мурманске, какая же мера внутренней эмоциональности и честности может оказаться нужной здесь, в Заполярье, где неуравновешенный быт, где человеческие переживания связаны с морем — а это означает томительное ожидание возвращения к родным берегам, к очагу, к устойчивым ощущениям, к близким... Театр ведь должен чем-то откликнуться на состояние людей, испытывающих чувство разлученности, счастье воссоединения, на драматизм бесприютности тех, кто живет в этом крае по многу лет и десятилетий, а все думает об отчем доме где-нибудь в глубине России. Наверное, истории, рассказанные со сцены, нигде (а уж тем более в Мурманске) не должны быть заурядными, суховато-правильными, сюжетно расхожими. Человек Севера ждет отзвука на свою далеко спрятанную ностальгию. Он хочет поверить в удачу и интересуется героями, ищущими ее в жизни. Мурманский зритель неосознанно сочувствует тем, чьи судьбы — на переломе, кто живет в состоянии физического предела и внешний мир воспринимает отзывчиво и потрясенно. А если этот зритель с наступлением солнечного полярного дня готов отдаться во власть заезжей оперетты или потянется к сентиментальным ноткам мелодрамы, то кто осудит такой порыв к легкомыслию среди повседневного напряжения! Но чаще душа просит объяснить смысл жизни, а он так своевольно ускользает от человека театра.

«Прошлым летом в Чулимске» — пик михайловского начала в мурманском театре семидесятых годов.

Дальше потребовалась длительная будничная работа. Испытания подстерегали труппу всюду, где отдельно взятый артист, даже подхвативший новый манифест, ни физически, ни профессионально не поспевал за провозглашенным принципом творчества. И каждому такому неудачнику, и любому, кто настаивал на привычном способе жизни, хотелось найти виноватого где-то рядом.

А молодой режиссер, словно нарочно, обнаруживал слабости, на которые можно было кивнуть при случае. Михайлов, преодолев рубеж собственного тридцатилетия, должен

был переоценить тот беглый темп, с каким он входил в творческую судьбу театра и с каким вообще заявил о себе как о представителе нынешней режиссерской генерации. От него теперь ждали зрелости, уверенные, что перед ними не среднее дарование, а талант, в котором заинтересовано искусство. Да не так все просто в наших глубинках, не столь одномерен провинциальный театральный сюжет. Вдруг заявляет о себе «поколенческий» инфантилизм, и человеческая культура оказывается несоразмерной природному дарованию. Михайлов «зреет» медленнее, нежели требует им же предъявленный художественный уровень. Окружающий мир слишком заторможенно входит в его сознание.

В спектаклях, среди чудесных и наполненных настоящим вдохновением сценических островков, все чаще обнаруживаются странные пустоты. Живая ткань то и дело прерывается. И возникает печальная догадка, что молодой режиссер чересчур полагается на интуицию, что в процессе творчества он нет-нет да и отчуждается от волнующей его идеи, утрачивает свежесть состояния. Впрочем, Михайлов все-таки работал технично, но озарялся и гас. Импульсивная декларация не порождала школы, и кому не было дано Богом всем существом воплотить режиссерский призыв, тот в лучшем случае впадал в имитацию. Михайлов на репетициях открыто протестовал против непережитого изнутри актерского «словоговоренья». Он часто наталкивался на вялый, анемичный актерский нерв, хотел задеть, раздражить, возбудить его, но встречал порой оплывшее, вязкое, будто «немышечное» тело. Он ощущал сопротивление себе, однако улавливал и желание понять режиссерскую тенденцию. Все было. Непредсказуемость интимного репетиционного процесса раскрывалась со всей присущей театру полнотой.

Во внутренней жизни театра, спрятанной от зрительских глаз и всегда неохотно раскрываемой перед любознательным исследователем, таятся такие необъяснимые закономерности, что постичь их можно, лишь в это бытие окунувшись. Никогда не знаешь, например, что означают жесточайшие ссоры и схватки, обидные обличения и оскорбительные намеки, которые, в условиях обыденного учрежденческого быта, тут же вызывают гневную реакцию общественности, профсоюзные разбирательства, «личные дела» и административные взыскания. В театре же административный руководитель иной раз не успевает реагировать на события: только взрыв потряс стены, как, глядишь, виновники уже в обнимку, уже смотрят друг на друга влюбленно, уже творить один без другого не могут. У них свои объяснения, их страстями управляют иные силы, их нервы, этика, нравственность формируются исключительно характером творческого процесса. И когда все не ладится и есть потребность взвинтить темперамент, оказываются возможными любые потрясения. Такие внутритеатральные взрывы и отдаляют, и сближают — все, наверное, зависит от родственности натур, от божественной способности любое житейское происшествие перевести в творчество, напитать им репетиционное самочувствие. Чужой такого не узнает, а обычный бытовой хам в эту закрытую систему не внедрится.

Труппа «сживалась» с молодым своим режиссером, и сопутствовали тому все сложности особых внутритеатральных отношений. Но важно было другое: как сообща искали цельности, как обостренно ощущали драматизм своей осколочной, провинциальной жизни. Попытки оправдать и идеализировать прошлое, необходимость изменить себя в новой жизни, невозможность до полной ясности представить себе свое будущее — все это были мотивы, подталкивавшие к выбору какой-то особенной, вчера еще не освоенной линии. Так в биографии мурманского театра появился неожиданный Чехов.

Можно было бы назвать спектакль «Три сестры» «воспоминанием о будущем», ибо Михайлов и работавший с ним сценограф Николай Гарпинич обращались к Прошлому, чтобы это Прошлое драматически сопоставить с Будущим — понимая, что оно есть не что иное, как наш сегодняшний быт. Актеры из современной нам реальности были помещены в границы художественного, «чеховского» времени.

Спектакль начинался так: белое пространство сцены — без каких-либо примет теплой жизни. От деревьев остались черные скелеты, от домашней утвари и картин — бездушная арматура. Черные линии на неодушевленном белом фоне. Если в этом мертвенном воздухе появлялся цвет и живая фактура, это становилось эмоциональным шоком.

С выходом сестер Прозоровых спектакль как бы накапливал чувства и плоть, графика его начинала дышать колоритом. Отсюда брала исток постоянно меняющаяся в вариациях и оттенках тема утраченной памяти. Чистый, добрый, просветленный, аккуратненький, бросивший пить Чебутыкин вспоминал, как преданно любил их мать. В коротких репликах самих сестер слышалась попытка пробиться сквозь полосу забытого, но им было трудно, они лишь бессильно улыбались. Появлялся Вершинин, подсмеивался над своим прошлым — «влюбленный майор». Его усмешка после оказывалась горькой оценкой настоящего. Кулыгин был доволен сложившимися обстоятельствами, а Прошлое для него носило торжественно-официозный характер. Его время вперед не бежит, он успокоен своим «застоем» и вот уже второй год подряд дарит Ирине историю гимназии за пятьдесят лет...

Режиссер не то чтобы цитировал нервный, трагичный, символически многозначный спектакль А. В. Эфроса 1968 года в театре на Малой Бронной в Москве — нет, он, скорее, слышал тот беспокойный мотив разрушенных связей между всем, что связывало и сближало людей, в остановившемся времени 70-х годов.

Связь с прошлым чеховских героев в спектакле мурманского театра — драматична. Попытки угадать Будущее — робки. Перелистывались страницы восстановленной, художественно реконструированной жизни, оттаивал, точно в момент оттепели, замороженный воздух, и в нем оживали слова, интонации, душевные движения Тузенбаха, Ирины, Вершинина, в которых не уловишь решительности и веры. И в тисках между полузабытым Прошлым и неясным Будущим являлось зыбкое, израненное Настоящее, бессюжетное че-

ховское пространство, «жизнь проклятая, невыносимая». Эту злую реплику Маши спектакль воплощал как метафору человеческой драмы.

Машу играла Семенишина.

Ей, единственной женщине среди сестер, втройне тяжко в окружении людей, на которых нельзя опереться. Инфантильные мужчины, кажется, совсем лишены воли и нервов. Они могут только обещать, что изменятся через двести-триста лет. Мне чудилось в том спектакле, будто военный мундир на каждом из них — след авторского произвола, театральная гипербола, сценическая издевка над кротостью нрава, покорностью бытия и сентиментальной жаждой тишины. Вот такие военные.

Да ведь и они уйдут. Роща обгорит, земля оскудеет. Состояние тревоги перед будущим растворено было в каждой клеточке михайловской режиссуры и оттого «Три сестры», увиденные в северном городе, посреди полярной февральской стужи, волновали.

Ветвь прошлого решительно отрубалась с приходом Наташи в прозоровскую семью — и это был важный момент спектакля. Все, что давало Прозоровым надежду, обращалось пеплом. Пожар в третьем действии воспринимался вселенским, горела земля под ногами, а Наташа (по-моему, лучшая роль в мурманской биографии Клавдии Беловой) становилась королевой на пепелище... Запомнился тонкий штрих в строении этого образа: она не монстр, не «шершавое животное», как грубо, неприязненно воспринимали ее в доме — Наташа, скорее, была даже хороша собой, и можно понять былую влюбленность Андрея. Белова играла не просто мещанку, но деятеля, хозяйку судьбы, занимавшую место тех интеллигентов, кому предначертано было как раз превратить Россию в «наш сад». Царственная Наташа завершала спектакль в эффектном красном платье, многозначительно скроенном под мантию. И «сад» она вырубала.

Финал не объединял сестер в классическую группу. Тут вспоминалось, что спектакль зарождался уже в белой пустоте, среди мертвых людей. Смысл искренней версии чеховской пьесы действительно крылся в возвращении памяти в мир тех людей: театру важно было, чтобы память не меркла, чтобы мы-то забывчивостью не страдали, чтобы умели душевно переживать свою историю, прошлое, вчерашний день.

Обращение к Чехову, при всей единственности этого порыва, не было, однако, случайным. Михайлов осваивал художественный мир, достаточно далекий от него, не прямо корреспондирующий с его индивидуальной манерой. Тем более серьезным казалось вчитывание в чеховский текст.

Стихия Михайлова, которую мурманской сцене довелось постигать в не меньшей степени, нежели драматургию духовно тонкую, классическую, — пьесы, подобные «Орфею...» Теннесси Уильямса. В них режиссер находил более близкий своему воображению изломанный мир — искалеченные души, взвинченные мелодии и ритмические конвульсии (о чем он не раз выскажется и в «Продавце дождя», и во «Вкусе меда»...). Чеховский погруженный в себя психологизм в мыш-

лении Михайлова окончательно не пророс, всходов не дал. В тайнах же человеческих комплексов, осознанных и немотивированных взрывов, разрушенного психического равновесия или бунтующей физиологии, в той сфере сценического изображения, где человек сопротивляется внешней агрессии и тайным порокам, перенапрягаясь всем своим существом, где еще только набирает силу мучительный прорыв от физического самоощущения к духовному познанию — этот режиссер с первых опытов ориентировался свободно, выражал себя темпераментно и многообразно. В каком-то смысле в такой художественной стилистике проявляются родственные черты молодой нашей режиссуры 70-х — начала 80-х годов, щедро владеющей техникой, бескомпромиссно ищущей этому умению сценического применения, исповедующей некую самоценность театральной семантики — и странным образом обесценивающей мир живущего и чувствующего человека. Истину, лежащую посередине между человеком и «техникой», обнаружить удается редкому художнику. Поиск ее — это процесс. (Но вот что удивительно: выдающиеся западные режиссеры в то же историческое время устремились к гармонии, обновив, обогатив «жесткий» стиль классичностью.)

«Орфей спускается в ад» в Мурманске являл «свой» тип мрачного, напряженного психологизма. Атмосфера человеческого «дна» насыщалась ожиданием опасности. Темно-провинциальный быт оказывался таков, что даже подлости совершались в нем в состоянии ленивого полудвижения. Для главной героини «Орфея» прошлое — праздник, настоящее — ад. Красивая женщина подурнела, лишила себя доброты: она стала зловещей тенью мафиозного мужа, которого ненавидит. Однако зримо проявлял себя контрапункт роли: в Лейди шла непрерывная борьба прошлого с настоящим, и нужна была потрясающая неожиданность, чтобы эту тайную вибрацию жизни мощно реализовать в открытом действии.

С появлением Вэла, прозванного Змеиной Кожей, Лейди — Семенишина действительно менялась: в ней с отчетливой болью, ломая сопротивление ожесточившейся натуры, просыпалось женское начало, пробуждались желания, потрясало предчувствие материнства. Когда-то, в прошлом, все это было у Лейди и вот вернулось, нахлынуло, возродило жизнь. Семенишина делала драматичным самый процесс возрождения, заставляла сопереживать ломке, заражала страданием, приносящим счастье. Семенишина — такая актриса, что любую метафорическую форму существования способна сделать частью живой натуры. Трагически нервная дрожь ее тела открывала новые значения с переменами в жизни человека. Семенишина воплощала искомый михайловский принцип: укрупняя физические характеристики, восходить к обостренному психологизму. Дрожь Лейди — реакция на все, что называлось окружающей средой. Так пораженный организм сопротивляется недугу. Чем сильнее организм, тем отчаяннее он сопротивляется, но и тем ему больнее.

Игра Аллы Семенишиной была самой важной эстетической приметой спектакля. Но полностью охватить собой весь объем переживаний даже ей не удавалось.

Могло показаться, что у лучшей актрисы труппы того вре-

мени не было равного партнера. Может быть, и не было. Дело все же не в этом. Здесь давал знать о себе тот злополучный инфантилизм, что пронизывал столь разные режиссерские сочинения.

Михайлов весьма ценил актера Валерия Перепелицына за интеллигентность, за живописную внешность пророка и мученика. Во многих спектаклях именно этот умный и податливый исполнитель призван был, как мне казалось, олицетворять нежную и застенчивую натуру режиссера Михайлова, закамуфлированную под непредсказуемые выходки (я вообще воспринимаю Михайлова в большей степени лицедеем, чем сосредоточенным философом, но личность его воистину не проявляется во внешнем поведении — отсюда, быть может, такая неслиянность меж нутром и телом в его спектаклях; здесь, видимо, кроется природа его конфликтных, контрапунктических режиссерских решений; и счастлив и удачлив будет тот его актер, кто уловит и через себя передаст эту драматическую нецельность).

В «Орфее...» Перепелицын играл Вэла. Так строился его диалог с Семенишиной, что можно было уловить и их человеческий контакт, и их отторжение. Для Вэла полускотское прошлое чемпиона-сексопила ненавистно еще более, чем для Лейди — ее нынешний день. Таким образом, у них были несовпадающие временные истоки переживания. В своем новом настоящем Вэл искал духовное начало, хотел познать труд, стать полезным человеком, выразить себя в поэзии и музыке. В любви теперь желал красоты, а все заново оборачивалось грязью, обманом, воровством. Но противоречие, замеченное в судьбе Вэла, истолковывалось воздействием внешних обстоятельств. И потому все драматические характеристики обтекали Вэла словно бы со всех сторон, но из него самого не рождались. Актер в этой системе никак не мог пойти дальше простых обозначений и тем он не только снижал меру возможного личного успеха, но и оставлял повод для некоторых обобщений: наши театры, ставя пьесы Теннесси Уильямса, чаще всего именно выпрямляли их смысловые изгибы, упрощая вложенные в них идеи подсознания и технику психоанализа. И «жесткий стиль» окрашивал на сцене отношения человека с пространством в неизмеримо большей степени, чем его отношения с самим собой.

Перепелицын играл ровно, точно напевно, был достаточно картинен, чувствовал себя персонажем библейской притчи, и о его философичную отчужденность от «конкретной» боли разбивались иной раз даже усилия Семенишиной. Театр Григория Михайлова осуществлял себя в привычной раздвоенности, он еще только искал человеческой цельности.

Десятилетие завершилось для него резкой переменой обстоятельств: в 1980 году Григорий Георгиевич Михайлов стал в мурманском областном театре главным режиссером. Теперь ему надо было отвечать за все. Для лидера нет ничего разрушительнее роста, часто разочаровывающего актеров, вызывающего у них снисходительное, амикошонское отношение к молодому руководителю. Опасность таилась хотя бы в том, что, будучи в искусстве уже Михайловым, он в труппе оставался Гришей. Жесткий стиль при должност-

ном самоутверждении был не его приметой. Но, не обладая способностью давления на других, он неизбежно вызывал агрессию на себя.

Тем не менее и достижения, и противоречия в его театре были живыми, проистекали из творческой природы и разрешаться могли только в контексте художественной работы. Однако театр у нас устроен таким образом, что его можно уподобить обычному учреждению, в котором решающее слово останется за непреклонной административной волей или неумеренной общественной активностью эгоцентричных сил.

Здесь мой сюжет делает довольно резкий поворот, ибо подошел к решительному моменту. Перед нами, на фоне общетеатральной биографии, развернулась история современного молодого человека, обладающего интересным, непредсказуемо и стихийно развивающимся творческим характером. Театр остро заинтересован в позитивности этого процесса и в его конечном результате. Кто-то мог оказаться на пути молодого дарования его добрым гением — не разрушителем, а честным партнером.

Актеры?

Да, разумеется. Однако не все они во власти «гришиного обаяния». Как обычно бывает, у лидера сложилась своя труппа из тех, кто более всего близок ему интеллектуально, эстетически и профессионально. И вроде бы все понимали, что такая избирательность если и не объективна, то по крайней мере естественна, но кому же хочется относить себя в альтернативу, во второй эшелон, в пассив! А нельзя ли придать значение второстепенности именно режиссерским фаворитам? В театре может возникнуть раскол, а может — и здоровая конкуренция... Все дело в том, к какой цели направить усилия. И мы приходим к проблеме разделения власти, к столкновению с устоявшимся внутритеатральным дуализмом.

Директором Мурманского областного театра в семидесятые годы был приглашен из Пскова Александр Михайлович Пидуст, который признал дарование Михайлова и способствовал его официальному утверждению в должности главного режиссера. Опыт, хватка и жизненная философия Александра Михайловича таковы, что, широко улыбаясь партнеру, раскрывая ему отеческие объятия и дружески похлопывая по спине, он тем не менее подспудно строит и укрепляет «свое» Дело. И предпочитает все вершить сам, убирая из административной команды инициаторов каких-либо начинаний, не веря в прочность человеческих связей, цинично относясь к творческим «завихрениям», холодно фиксируя слабости таланта и вовсе не в искусстве видя перспективу развития театра. Театр — это налаженное производство, призванное обслуживать людей, решать проблемы их досуга. Номенклатурные должности не имеют тогда решающего значения. Главный режиссер? Пусть обеспечит бесперебойность поступления новых названий в афишу. А в Деле должен быть Хозяин.

Перед нами, конечно же, не карьерист, не бюрократ, не держиморда — вовсе нет. У Пидуста простецкие манеры,

располагающий мягкий говор и добродушная ухмылка, иногда он сентиментален, подвержен крестьянскому «здравому смыслу». Однажды я был прямо-таки сражен неправдоподобным видением: мурманский мороз перевалил за пятьдесят, и мы, маленькая компания приезжих «покорителей северной культуры», околевали в заледеневшем троллейбусе; мы видели, как люди жгли на остановках костры в ожидании городского транспорта, и сами бежали от троллейбуса к театральному подъезду вприпрыжку и закутавшись до бровей; но, влетев в гардероб, остолбенели от моря света и тепла, от обильной пестроты нарядных женских платьев, шуршащих между буфетных столиков с шампанским и яблоками — прямо здесь, у гардероба, при входе, на сказочной границе между стужей и комфортом. Сравнить это пиршество можно было только с призрачным праздником в винограднике, о котором вспоминала героиня во вчерашнем «Орфее...».

Хозяин — слов нет, хозяин.

Моя зарисовка разрушает образ замкнутого функционера, каким видится частенько этот человек. Почему же все-таки видится?

Пидуст исповедует достаточно узкий круг задач в сфере экономики и организации театрального дела. За ним, правда, солидная практика, собственные установки, своя методика налаживания режимов работы, коммерческой деятельности. Все это привносит энергичную поступь, но случаются и сбои, ошибки, компромиссы. У Пидуста — отшлифованные приемы ведения дела, своего рода административные штампы, и он не всегда трезво оценивает возможность их объективного применения. И тут скажу: дело живое, с кем не бывает! Вот ведь и главный режиссер — тоже не ангел, хоть и твердят про него вездесущие критики: «Талант, талант!»

Главное, что Пидуст умеет безусловно — так это прибирать к рукам людей, укреплять их зависимость от хозяина. Все, кто воспринимали его простачком и желали объехать на «кривой козе», оказывались при нулях: директор всегда знал, как стабилизировать ситуацию. Куда уж тут молодому интеллигентику, ломкой художественной натуре с ее рефлексиями и метаниями! Система непременно поставит его на место.

На стенах директорского кабинета вывешены четко выверенные графики процесса выпуска и проката спектаклей. Пидуст планирует далеко вперед, разве что не на целую жизнь, и нет в театре таких катастроф, что помешали бы ему провести спланированную акцию. Ушел артист — возьмут любого, но спектакль состоится там, где намечен, в тот час, что назначен, с той публикой, какая придет. В известном смысле, Пидуст работал лучше Госплана, но идею он воплощал ту же самую: административную, командную, волевую. И часто был полезен театру. В столе у Александра Михайловича хранятся поучительные брошюры, написанные им на основании опыта последних лет. Мне они были подарены, и я, благодарный, читал их на сон грядущий, точно детектив: постранично изученные методики Пидуста могли бы пригодиться многим администраторам, когда бы те сумели предложения автора соединить с реальностью своей практики.

Вот такой человек достался Михайлову в «отцы родные», но главному режиссеру суждено было в его доме оказаться «пасынком». Оценив поначалу способность Михайлова к обновлению, к модернизации творческого облика театра, Пидуст очень скоро распознал и его уязвимые места, понял, на чем следует строить тактику единовластия, — и потерял интерес к сфере художественных исканий главного режиссера. Помогать партнеру, выращивать из него настоящего лидера Пидусту было не с руки. Его взгляды на личность и место главного режиссера в театре исключали саму возможность подчинять себя чьей-то программе, пусть даже и творческой. Михайлову ни в коем случае нельзя доверять руководство, он слаб, сломается, дело погубит — таков постулат Хозяина.

Главный режиссер все это чувствовал. Он не то чтобы боялся директора — тот подавлял его всегдашней своей уверенностью, равнодушием, холодным расчетом.

Как бы хотелось выдержать все нормы построения классического театрального сюжета: гения показать гениальным, злодея описать злодеем, а труппа чтобы безмолствовала. Но так не получается. Служа культуре, искусству, помогая людям жить на этом дальнем Севере, все участники описываемых событий несли в себе закулисную безнравственность.

Все это совсем не означает, что мурманский театр в первые же годы михайловского официального лидерства сразу себя потерял. Случись такое, было бы о чем горевать! Спектакли представляют нам труппу умелых, разноплановo одаренных актеров, готовых теперь подчиниться любой режиссерской индивидуальности, входящей в театр. Гибкая, пластично меняющая окраску труппа. Зрители отмечают и умников-режиссеров и любят «ходить на артистов». Театр открывает «малую сцену», чтобы там, в камерных спектаклях, могли соединиться юные дебютанты со старожилами мурманских театральных подмостков.

Но все-таки, все-таки... общий уровень труппы более размыт, чем десять лет назад, ибо новых актеров приглашают подчас не из требований творческой программы, а исходя из графиков, схем и таблиц по актерским загрузкам на много времени вперед. Нужны исполнители продуманной схемы. Но и художники нужны, вот беда!

Михайлов работает судорожно. Он ощущает давление, сардоническую усмешку директора, хочет протестовать, доказывать свою силу и не может решиться на поступок.

Его скрытое, в работе себя обнаруживающее беспокойство улавливают заинтересованные актеры — они вступают в открытый поединок с директором, тот мобилизует зависимую часть труппы, дает свободу высказывания михайловским оппонентам, одно собрание следует за другим, в театр бросаются комиссии и контролеры управляющих инстанций, из закулисных недр исходят письма и акции, чудовищные по содержанию и форме, и наконец организуется решающее сражение, в котором идет перестрелка аргументами и фактами, обнажаются стратегические расчеты и тактические уловки.

Противостоящие группировки равно защищают интересы мурманского театра. Эмиссары из ведомств представительствуют от общественно-гражданской сферы. Включаются ме-

ханизмы тайных влияний, правые и неправые перемешиваются — и в партизанской войне про-михайловцы терпят поражение, проиграв демократическое голосование. Оливковая ветвь отдается большинству, зал собрания пустеет, опустошается и мурманский театр.

Теперь последуют дежурные уговоры, которые художественный лидер найдет в себе мужество отвергнуть. Он уедет в свою ленинградскую квартиру, а вслед за ним покинет эту сцену и большая часть актерского состава.

Что это было: саморазрушение труппы, не сумевшей стать слитным, единым, целостным художественным организмом или результат чьей-то сокрушающей энергии? Тут каждый судит по-своему.

Впрочем, театр Пидуста никаких моральных потерь не понес — ведь он заквашивался не на искусстве, а на директорском моторе, на купеческой психологии, чему придавался статус вечного двигателя.

Все это произошло уже на излете восьмидесятых годов, и по сей день, в разгар «перестройки», областной театр Мурманска не в состоянии достигнуть своего же уровня периода «застоя».

Мы же резюмируем, что ранее мало известный театр попытался в свое время совершить полет более высокий, чем было ему привычно. Как сказал современный поэт: «за попытку — спасибо».

Самобытность рассказанной истории происходит только от индивидуальных черт людей, в ней упомянутых. По фабуле же она почти банальна. Я мог бы поведать читателю, как покидали российские театры в шестидесятых годах В. Ланской, И. Петров, Е. Хигерович, в семидесятых — В. Климовский, Р. Рахлин, в восьмидесятых — Ф. Григорьян, Е. Табачников — и что потом с их детищами происходило. Но это уже иные сюжеты, и место им найдется, Бог даст, на других страницах. Здесь же хочу вернуться к имени человека, ставшего заметной фигурой в мурманской истории. Недавно Григорий Михайлов возглавил театр одной из прибалтийских столиц. Увидев его в новом деле, я понял, что нынче он менее всего болеет памятью о своем бывшем «злом гении», что думает вовсе не об ошибках Пидуста, а, скорее, о его достоинствах, ибо в них видит уроки, а мстительному чувству воли не дает — оно и ведет к саморазрушению. Да и что ему теперь тот Пидуст, когда новая труппа пошла за Михайловым, избрала своим художественным руководителем, а новый партнер, интеллигентно-разумный директор, настойчиво расчищает для одаренного творческого лидера широкое пространство деятельности. Григорий Георгиевич, оставаясь самим собой — импульсивным, цыганистым, лицедейски «заводным», в чем-то и меняется на глазах, в его суждениях и поступках угадывается неведомая прежде твердость. Он, как и раньше, не хочет пренебрегать чужими советами, он по-прежнему нуждается в них, но теперь находит их чаще. Он занят строительством театра, и театральная судьба заново испытывает его натуру.

Владимир Оренов

СУДЬБА

Солидные авторы многотомной «Истории советского драматического театра» уделили режиссеру Феликсу Берману своеобразное внимание. В шестом томе на странице 117 сказано: «писатели и театры уходят в мирок обывательских интересов, сентиментальных перипетий, нарочито неустроенных судеб. Недалеко от таких спектаклей находилась и работа Театра имени Ленинского комсомола «Аттракционы» (1967, монтаж сценариев А. Володина, режиссер Ф. Берман), где умиленное любование «чудаками» перерастало в утверждение абстрактного гуманизма, в принципиальный отход от конкретности живой действительности наших дней».

Поразительно точно! С иной оценкой никто бы и не пропустил. Отход от такой вот действительности, и любование чудаками, и перерастание в общечеловеческий гуманизм, и внимание к неустроенным судьбам, сентиментальные мотивы, уход в мир интересов личности. В одной фразе некий «тайный друг» сказал все.

Разгромные статьи, посвященные творчеству Бермана, дают более ясное представление о его спектаклях, чем немногочисленные положительные отзывы. Их авторам не надо было ничего камуфлировать, прикрывать кружевом слов. Они били в самую суть, в не скрываемые режиссером задачи, в смысл открытых спектаклей. Написанные в одном из самых развитых жанров окружавшей нас литературы — жанре политического доноса, с надлежащими оргвыводами, статьи этих искусных стилистов ломали судьбы художников, но, как ни парадоксально, оставляли истории неподкупные свидетельства их творчества.

Феликс Берман учился мастерству у Федора Никитина, Евгения Лебедева, Оскара Ремеза. Ремез считался тогда очень левым режиссером. Он пригласил Бермана играть и ассистировать в постановке «Бани». После третьего курса экономического поступил на актерский к знаменитому Борису Зону. «Вы хотите быть актером? Но в ваших возможностях только острохарактерные роли. Вам надо быть режиссером». По совету Зона, захватив экспликацию «Бани», Берман поехал в Москву к Рубену Симонову. Тот прочел и дал рекомендацию в ГИТИС. Но сразу после окончания ЛГУ Берман в ГИТИС не попал. Был в те годы прекрасный обычай: проводились собеседования с непоступившими, где объясняли, кого и почему не приняли. После такой беседы с Берманом Анисимова-Вульф рекомендовала его главрежу Ермоловского театра Андрею Гончарову в ассистенты. В пятьдесят шестом году курс набирал Николай Охлопков. На экзамене сидели Лобанов, Попов, Завадский, Кнебель... и Берман поступил. На третьем курсе Гончаров пригласил двух

однокурсников — Феликса Бермана и Петра Фоменко... ставить какую-то однодневку в свой театр, которую в результате выпустил сам. Первая травма, первые уроки: не ставь плохую пьесу, не ставь ни с кем, не пускай в спектакль главного режиссера!

И вот диплом: Литературный театр ВТО «Четвертый» К. Симонова.

«Современник» и БДТ играли американский быт, американских летчиков. У дипломника к герою приходили требовать ответа... зэки. Тогда многие возвращались из лагерей и требовали ответа. Симонов был потрясен таким решением, стал помогать новоиспеченному режиссеру всем, чем мог. Кинорежиссер Г. Рошаль снимал фильм о Марксе, где Андрей Миронов играл Энгельса. Берман ассистировал, занимался массовкой. Получился какой-то романтический гибрид. Этот диковинный фильм изредка показывают по ТВ. Рошаль познакомил с замечательной еврейской актрисой — Анной Гузик. Начинающий режиссер поставил с ней «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема, один из первых мюзиклов на советской сцене. После премьеры Иван Козловский и Цецилия Мансурова вышли на подмостки и лихо станцевали фрейлехс. После этого Эфрос пригласил Бермана в Ленком ставить «Аттракционы», потом «На дне»... но к тому времени его театр успели разрушить.

После «Аттракционов» прилепили презрительное прозвище «циркач». Позвали преподавать в цирковое училище. И там прошли пятнадцать лет жизни. «Аттракционы» и работа с А. Гузик окончательно дискредитировали Бермана в глазах начальства — либерал, циркач, режиссер еврейского театра. Не давали ставить, не рекомендовали. Зато в семьдесят третьем году Берман вдруг стал работать в Московском еврейском драматическом ансамбле, в основном состоявшем из бывших артистов растерзанной труппы Михоэлса (среди них — потрясающая певица Полина Айнбиндер). На Украину, в Белоруссию, Ленинград ансамбль не пускали. Часто происходило так: приезжали на гастроли, где власти платили за все, но играть не давали.

С этой труппой был поставлен «Заколдованный портной». Тема Художника становится основной темой режиссера. В центре — полетный, шагаловский герой. «Портной» прошел пятьсот раз!

В 1975-м Берман ушел из театра и вскоре закончил добровольное затворничество циркового педагога. Со спектакля «Муж и жена» по М. Рощину в Ивановском театре началась кочевая жизнь провинциального режиссера, которая продолжается и по сей день. Спектакли в Горьком, Владимире, Челябинске, Махачкале, Кирове, Омске, Фрунзе, Ташкенте, Чите, Хабаровске, Магадане, Петропавловске-Камчатском... Некоторые идут долго, иные распадаются, словно домики из костяшек домино. О каких-то постановках пишут в центральной прессе, другие никто из профессионалов не видел и не описал. Театр, «рассыпавшийся» по всей стране.

В 1989 году Берман сказал себе: я поставил все пьесы, о которых мечтал, кроме одной — «Строителя Сольнеса» Генрика Ибсена.

Он никогда не говорит, что ставит спектакли. Он говорит, что сочиняет игры, аттракционы. Его игры столь динамичны и стремительны, что, к примеру, театральному фотографу с ними просто мука — все кадры получаются «размытыми». Но уж если снимок получился, то он приоткрывал мир, насыщенный очень странной и очень страстной жизнью, где каждый знает цель, следует ей, мало обращая внимания на других героев, на нас, на фотографа. Его игры кажутся беззаботно-веселыми, но потом на глазах превращаются почти что в трагедию.

В «Ричарде III», поставленном в Хабаровском ТЮЗе, место действия ничем не напоминало королевские покои Британии XV века. В центре зала — грубый деревянный помост. Он соединялся со сценой, на которой — сеновал. Лишь спускающиеся с балкона строгими, плотными рядами штандарты с фамильными гербами принца Уэльского, герцога Йоркского, Риверса, Грея, Вогена, Бэкингема, Ричмонда, Кэтсби сообщали зрителю о полифонии политических страстей шекспировской трагедии. Всю музыку ненастного, ненасытного века представлял огромный барабан, стоявший у подножья царственного сеновала.

Итак, сеновал, скотный двор — место распрей, войн герцогских и королевских кланов. Алым, белым, каким угодно розам не прорасти на подобной почве, не одарить нас нежным ароматом. На скотном дворе — другие запахи. Скотный двор — чистилище бойни. «А кто актеры? Все простые люди, ремесленники... Привыкли с энергией новообращенной толпы, жаждущей зрелищ. Здесь женщины, мужчины — все актеры. У них свои есть выходы, уходы и каждый не одну играет роль».

Толпа-протагонист неистова, азартна, едина в неутомимом поиске властителей, героев и шутов. Она скандирует имя Эдварда, перебрасывая по диагональным воздушным трассам современный волейбольный мяч, пока тот не окажется пойманным, прижатым к бедру бородачом с выброшенным вверх кулаком. Во всю силу легких тот выдаст трель судейским свистком и на мгновение усмирит буйство единокровных болельщиков. Усмирит и с хохотом примет позу, приличествующую истинному монарху. Мяч станет знаком державной власти. Палка сделается скипетром. Толпа поклонится, испугается и загогочет. У Шекспира сказано: «Складной стул сойдет за трон, свинцовый кинжал за золотой скипетр, а твоя жалкая лысина — за сверкающую алмазную корону».

Скакалки, лапта, пятнашки, казаки-разбойники, дочки-матери — детские игры, воссоздаваемые абсолютно взрослыми людьми, сливаются в единый тотальный аттракцион, где главным действующим лицом становится наивная душа толпы. Та отчаянность, та одержимость, с которой все это проделывается, постепенно превращается в беспощадное площадное гаерство.

Толпа выталкивает на помост упирающегося тщедушного лысого человека — будущего короля Ричарда. Человечек мгновенно перестает упираться и охотно признает себя хозяином положения. Вот он уже скачет верхом на бывшем

короле Эдварде. Вот зрители-охотники изображают лающих псов. Вот могучий герцог Кларенс связывает сам себе руки, чтобы через миг отчаянно рваться из этих пут. Каждая сцена оказывается раундом, таймом, последней попыткой. Бывшая крупица толпы, а ныне ее кумир старается продемонстрировать силу и способность справляться с назначенной ролью. Ричард доказывает толпе свою состоятельность вовсе не мирным образом, но извлекая из ее недр новых участников и планомерно их уничтожая. Рожденный массой, этот герой начинает массу презирать.

Толпа покоряется и спускается с сеновала на помост, окончательно становясь непосредственным участником событий, подвергая себя нешуточной опасности. От палачей в окровавленных колпаках на помост падают тени. Гибнет, цепляясь за канаты, Эдвард. Подавленная немыслимо-жесткими интригами придворных, толпа опускается на колени. Энергичными кругами обегает ее новоиспеченный монарх. Ликуют соратники-люмпены, льстят сподвижники-шалопаи, генералы-убийцы славят власть: «Да здравствует король английский Ричард!» Толпа молчит.

Так из веселых игр формируются игры жестокие. Так из жестоких игр формулируется откровенный фарс. В чреве фарса рождаются трагические видения.

Берман поставил трагедию как комический фарс. Обычно ведь стараются трагедию сыграть серьезно, комедию — смешно и оттого ни настоящего ужаса, ни смеха не возникает. Он связал то, что происходило вне стен королевского замка, на городских площадях и сельских полях с тем, что пенилось под их сводами. Сама камерность драматургических коллизий на таком плебейском фоне выглядит фарсом, но не теряет при этом своего трагедийного смысла и ясности нравственного урока. Не Ричард, жонглирующий жизнью и карьерой придворных, а Ричард, презрительно играющий судьбами всего народа, всей страны стал результатом такого подхода. Поставив произведение великого англичанина в стиле народной комедии-буфф, Берман как бы поместил патетику трагедии в смеховую раму козлиной песни сатиров, из которой она, кажется, и возникла. Завершилась «короткая и длительная драма, веселая трагедия в стихах»...

Игры-зрелища Бермана разнообразны: игры о судьбе художника, игры о детстве, игры о любви, игры об одиночестве, игры о тирании, игры о радости земного бытия.

Есть два способа режиссирования: режиссура из зала и режиссура со сцены. Первая организует зрелище по законам зрительного восприятия, создает живые, полнокровные картины. Вторая творит на сцене правдивый, насыщенный подробностями мир. Экспрессивное одесское «бессарабство» Бермана — режиссура из зала. В сравнении, например, с точным литовским «галлицийством» Камы Гинкаса — режиссурой со сцены.

Его спектакли неудержимо стремятся к гармонии, мизансцены в них часто симметричны, и окончание каждой связано с завершением музыкальной темы. Берман — режиссер зрелища, активно проникающего в зрительный зал, чуждого любой форме равнодушия. Игра, притча — точки

соприкосновения театра и философии, в них мудрость, бег от обыденности, мотивы раннего Возрождения. Хотя нетрудно себе представить, что происходит, когда это богатство приносится к замызганному алтарю провинциального театра России... Впрочем, в последние годы Берман все чаще отказывается от игры.

Берман, ставивший «Горе от ума» в финском театре Петрозаводска, ключ к ее решению нашел в страстном, обличительном монологе Александра Андреевича Чацкого: «Мундир! Один мундир!» Тема отчаянного служебного рвения, «мундирного мировоззрения», казарменной психологии стала основной темой постановки великой комедии, где даже в швейцары и то «производят», где Фамусов желал бы зятя «с звездами да с чинами», где некий «ученый» требовал не чего-нибудь, а именно «присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился», где женщины «к военным так и льнут, а потому что патриотки», где даже в пляс пускаются по команде, где, естественно, героем и кумиром дня становится полковник Скалозуб — и «золотой мешок», но главное, что «метит в генералы». Весь этот «свет», мир, круг, стихийно образованный полк из вольнонаемных, укоряет Чацкого, который «не служит, то есть в том он пользы не находит». Они окончательно уверяются в его безумии, прежде всего по этой причине. Служить для них — значит жить разумно, достигать чинов — значит развиваться, угождать начальству — значит соблюдать порядок мироздания. Устами Фамусова они подсказывают Чацкому, что есть в этом мире Главное: «А главное, поди-тко послужи». В ответ доброхоты получают презрительное: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Сумасшедший!

Режиссер поставил в Петрозаводске почти традиционный спектакль. Он практически не использовал краски буффонады и элементы эксцентрики, свойственные его творческому стилю.

Сатира в спектакле наглядна, но ни разу не превращается в гневное осуждение. Проделать этот путь ей мешает врывающаяся в ее границы лирика.

Чацкий появляется в сугубо штатском элегантном фраке кремового цвета, легкой походкой спускается из зала-амфитеатра на сцену-плац. Гремевшие до того марши смолкают, и звучат удивительные, тающие звуки прекрасной мелодии. Чацкий ведет себя свободно: он может шутя вспрыгнуть на стол, хохоча упасть на пол, и такая раскованность возмущает Фамусова не меньше, чем его бунтарские монологи. Этот Чацкий не «мечет бисер перед свиньями», не обличает, а мягко, слегка растерянно, задумчиво делится своими невеселыми мыслями с залом. Он мучается не потому, что сам по службе не преуспел. Наоборот, он водил дружбу в Петербурге с министрами, но вдруг произошло нечто такое, отчего герой как будто прозрел, разглядывая золотое шитье мундира. («Я сам к нему давно ль от нежности отрекся? Теперь уж в это мне ребячество не впасть...») Чацкий протестует и мучается не потому, что не желает служить, а потому, что не может не видеть, как служба выродилась в прислужничество, как смещаются понятия чести, долга, со-

вести. И это уже не «дым отечества», который еще может быть приятен, а запах его экскрементов.

Каменный особняк Фамусова вывернут словно наизнанку. Его наружная часть, серые, почти гранитные стены окружают внутренние комнаты дома. Парадная лестница, что должна подниматься вверх, спускается прямо в гостиную. Таким образом, вся парадная сторона как бы обращена вовнутрь, но обитатели дома этого не замечают. Гости, разъезжаясь, исчезают в зале. Зрители, незаметно для себя, то оказываются гостями «средь шумного бала», то людьми, наблюдающими с улицы драму в особняке. Все костюмы, сшитые по канонам тогдашней моды, обязательно включают в себя отдельные элементы мундира. Фамусов торжественно носит атласный домашний халат... с погонами и аксельбантами, ливреи его слуг — солдатские камзолы, даже платье Софьи сшито из мундирного сукна. «Служивый» мир одет в мундиры-пеньюары, мундиры-халаты, чепчики-кивера. Полковник Скалозуб столь важен, столь торжествен, столь ослепителен блеск его наград, что выглядит по меньшей мере фельдмаршалом. Встреча Скалозуба с Фамусовым, сопровождаемая приветственными криками да бравурными маршами, напоминает скорее торжественную встречу императоров Наполеона и Александра в Тильзите, нежели рядовой визит.

Значение Антона Антоновича Загорецкого в спектакле Бермана вырастает до зловещих размеров. Презираемый, но принимаемый светом мошенник, сплетник, юла, фискал, несомненный осведомитель Третьего отделения. Мягко, по-кошачьи неслышно ступая, Загорецкий поспевает всюду — все слышит, все видит. Он легко и почти незаметно руководит таинственными господами, в черных фраках которых едва заметным движением посылает вслед за убегающим в финале Чацким.

Спектакль, шедший на финском языке, повествовал не только о всепроникающем милитаризме, но и о всепроникающем сыске. Тогда, зимой 1984 года, разгорелся страшный скандал в российском министерстве культуры. Петрозаводск встречал комиссию, прилетевшую разбираться с «очернительским» спектаклем...

Осенью восемьдесят девятого «Огонек» опубликовал статью «Мундир административной системы»: «Любовь к мундиру становилась поистине всенародной... Стремление административно-бюрократической системы одеть всех поголовно в форму естественно и органично вытекает из тех «принципов», которыми и сейчас многим очень непросто поступиться. По мундирам ведь сразу видно, кто есть кто. А вместе с тем — и кому чего положено...»

После «Горя от ума» в министерских кругах за Берманом окончательно закрепилась репутация эстетствующего режиссера, далекого от понимания современных проблем.

В те годы бесправный режиссер мог вести полемику со своими противниками не выступлениями на съезде депутатов, но лишь в пределах собственных спектаклей. Невносимый в официальные списки режиссуры, достойной партийного доверия, Берман, подобно киплинговской кошке, гулял сам по себе.

Одноименная сказка, поставленная им в Кировском ТЮЗе, приобрела особый, полемический смысл.

«Пакость какая... — говорил брезгливо тигр о человеке. — Пакость какая...». Однако неожиданно человеку оказался страшен не только тигр, но и те, кто, в отличие от кошки, просятся к нему в рабы: корова, конь, пес. Главный герой, Мальчик, рисует картину, пишет свою мечту и показывает ее друзьям. Далее разворачивается сцена жесточайшей критики. Корова: «Тут нет рогов!» Конь: «У меня же четыре ноги!» Пес: «Здесь нарисован другой пес!» Друзья-реалисты рогами, зубами, копытами почти забивают поэта и отказывают ему в игре-общении.

Берман разворачивает сражение двух театров. Все положительные герои — древнеиндийский театр: маски, музыка, танец. Все отрицательные — Кабуки. Мудрая индийская музыка, которой четыре тысячи лет, и Кабуки с его отстраненностью, холодностью, намеренной сдержанностью. Спектакль полемизирует, протестует против рабства, «привязанности» (всмотримся в изначальный смысл этого слова). Мальчик и Кошка — влюбленные. Для них проложена в зал прекрасная «дорога цветов». Животные пародируют чтение современных поэтов, в декламации которых обнаруживают нечто свое, звериное. Финал разворачивается индийским шествием, празднеством, где колыбельное колдовство сладко спящего детства пропитывается неукротимой энергией приближающейся молодости.

Право художника на свободное самовыражение, право детства на счастье и игру привело режиссера к принципиальной полемике с идеями Аркадия Гайдара, романтизировавшего самую ужасную из войн — гражданскую. Поставив «РВС» на огромной сцене Центрального театра Советской Армии, Берман «на территории противника» завязал битву с милитаризированными взглядами талантливого советского писателя, любимца пионерии.

У Гайдара есть небольшой эпизод, где выполняющие ответственное задание дети попадают в усадьбу сумасшедшей графини. Режиссер превращает этот эпизод в кульминационную сцену спектакля. На лунной дорожке появляется графиня Левицкая, везущая за собой на веревочке маленькую кукольную усадьбу. Графиня приближается к оборвышам, опаленным войной героям, в белом кружевном платье. За ее спиной — куклы в светлых одеждах, наследники дворян Белосельских, Мейендорф, Бобрищевых. В отличие от Димки и его команды эти дети не стремятся походить на взрослых, а радостно ощущают себя малышами. Они в нереальном для нас, фантастическом, попросту минувшем мире остаются лишь голосами: тающими, прозрачными, пугающими и восхитительными для внимающих им защитников комиссара Сергеева — мифические голоса детей, играющих в лаун-теннис, гольф, крокет, шарады. Голоса вспоминают отдых в Массандре и Ореанде, читают стихи из альбома старой графини. Сей изумительный мираж бежавшего мира, завершающийся приглашением испробовать суфле, заставляет любимых героев Гайдара на мгновение забыть о комиссарских военных тайнах. Они завороженно, подобно

лунатикам, шагают за белым платьем графини к ее усадьбе по лунной дорожке... И в эту минуту гремит сигнал похода: «Опомнись! Опомнись! Опомнись!» — предостерегают от буржуазного разложения вестники Красной Армии. Дети опомнились и бегут от волшебного фонаря, театра теней, катания верхом, игр в фанты, кегельбана. «Из желтых патронов, из розовых патронов, из зеленых патронов можно сделать такие красивые бусы!»

Когда очередной спектакль Бермана рождается в стенах благополучного театра, он чаще всего раздражает городских рецензентов. Больше половины провинциальных рецензий — наборы упреков. Упрекают в излишней веселости, отсутствии тихого театра, безвкусице фарсовых приемов; лупят за непривычность стиля. Последнее время он дает рецензентам благодатный повод, изменяя своему первому уроку: не ставить плохих пьес. Среди постановок Горького, Грибоедова, Брехта, Киплинга, Шолом-Алейхема, Салтыкова-Щедрина, Шекспира, Володина, Кестлера стали встречаться слабые пьесы Рощина, Арро или совсем уже никудышные из-под пера Рябкина, Хазина... Просто увлечется какой-нибудь идеей и обнаружит ее подтверждение в близлежащей пьесе.

Если побег на периферию был в середине семидесятых единственным выходом для опального режиссера, то со временем кочевая жизнь стала обнаруживать свои неминуемые изъяны.

В каждом театре приходится каждый раз начинать заново. Убеждать в своем, произносить порой одни и те же слова. А потом родившийся спектакль остается в руках чужих людей и часто неузнаваемо меняется. Сизифов труд — разбрасывать свой театр по стране, находить единомышленников, бросать их во имя новых, покуда незнакомых...

Тем временем усилиями критики, искусствоведов, чиновников формировалась не только театральная власть, но писалась история. Составлялись списки лидеров, списки талантливых дебютантов. Какие только случайные имена не появлялись в этих списках. Большинство кануло в небытие, надежд не оправдав. Пришли совсем иные режиссеры, которых, как говорится, не ждали. И что же теперь, мы с оптимизмом и доверием должны взирать на ложную картину развития советского драматического театра? Переосмысливается история страны. Рушатся мифы, вспоминаются забытые имена. Переосмысливается история литературы — падают со своих пьедесталов «генералы»... Настала пора писать подлинную историю советского театра XX века. Особенно требует изучения покуда не тронутый истиной пласт театрального процесса семидесятых годов. В нем обнаружатся потаенные театральные системы. Отыщутся сломанные судьбы «недопущенных» мастеров. А сколько трупп пережили свой изумительный расцвет в глубинке, вдали от заинтересованного критического взгляда? Имена Гриншпуна, Демьянченко, Табачникова, Рзаева, Таюшева, Морейдо, Погребничко, Клокова, Спивака, Котова, Кокорина и других разных, порой мученически живущих художников придут к нам не дальним отзвуком, но в качестве явлений достойных внимательного изучения.

МЫСЛИ ВСЛУХ

ОМСКИЕ РАЗГОВОРЫ

Театральное образование и общее состояние культуры российских городов; взаимоотношения театров с местными властями и с критиками; проблема социального статуса критика, который, исполняя профессиональный долг, часто попадает между молотом и наковальней — вот вопросы, поднимавшиеся на совещании, которое происходило осенью 1988 года в городе Омске и называлось «Театр и критика сегодня».

Тогда, пожалуй, самые горькие слова были сказаны критиками в свой адрес. И этот момент коллективного, несентиментального самосознания, может быть, и стал главным событием совещания, не проводившегося Бог знает сколько лет. Нельзя сказать, что с тех пор, то есть по прошествии времени, многое существенно изменилось. К сожалению, поднятые на совещании вопросы не потеряли своей актуальности.

Читателю следует иметь в виду, что сокращенное изложение стенограммы этого совещания является не дословным изложением и документальным свидетельством, но материалом, позволяющим представить себе уровень и состояние современной критической мысли, отчасти сегодняшний театральный процесс и положение самих театральных журналистов и ученых.

А. Смелянский (Москва). Театр жизни сейчас интереснее, чем кинематограф, чем литература и наше искусство. Мы долго прозябали, долго жили в каком-то притуплении, угнетенно-рутинном состоянии. Теперь общество выходит из этого состояния.

Температура театра, может быть, такая же, как и была, может быть, даже более высокая, чем в годы «застоя», но все постигается в сравнении. На фоне жизненных впечатлений театр, конечно, несколько померк. Стоит ли отчаиваться? Мы оказали плохую услугу искусству за последние два-три года уже тем, что, не распознав, не почувствовав глубины внутреннего драматизма художников, стали «отпевать» театр, причем голосами нередко нечистыми и нечестными.

Сейчас режиссер, актер, драматург остались наедине с самими собой. Открылось довольно тяжелое поле внутреннего сознания: что же делать? куда идти? Способы борьбы, привычные навыки, которые существовали многие десятилетия, — все как-то ушло...

Каково в связи с этим положение театральной критики? Совершенно ничтожно. Оно изменилось к худшему. В одном

городе местными силами провели социологический опрос. Если раньше, читая газеты, 7—8% читателей обращали внимание на театральные рецензии, то теперь не более 1—2%. Значит, надо задать себе вопрос: как существовать, что делать в этой достаточно неожиданной ситуации?

Прежде всего, мне кажется, необходимо вслушаться в те процессы, которые происходят внутри самого театра. Надо перестать заниматься самими собой, выяснять личные отношения (а мы выясняли их в течение многих лет) и попытаться понять, что происходит в театре, который нарождается, начинается и которого мы, в сущности, не знаем. Пока мы находимся в области суммарных определений. Мало знаем, мало смотрим (что адресую и к себе). Конкретный художественный факт перестал интересовать. Выдаем общие оценки поострее, чтобы как-то выделиться, как-то определиться, завоевать интерес читателя. Но нас не хотят читать потому, что низок писательский уровень. Не умеем взять конкретный факт и сопоставить его с театром жизни. А вне этого сопоставления театральная критика теряет всякий кредит доверия.

Театральная критика славилась в 60-е годы, и то поколение, выполнив огромную часть своей исторической работы, к сожалению, отошло от критической жизни, стало заниматься академической наукой. В 60-е годы театральные статьи читали потому, что они были яркой литературной публицистикой, и, очевидно, вне публицистики современное театральное критическое слово немыслимо. Что бы мы ни говорили о профессиональности, но без литературного таланта к читателю пробиться невозможно.

Какова оценка театра с точки зрения художественных идей? Существует страшный перепад в оценках. Насколько недовольны мы, настолько высоко ставят наш театр в его лучших проявлениях на Западе.

«Шестеро персонажей в поисках автора» Л. Пиранделло в постановке Анатолия Васильева вызвали в СССР несколько критических откликов, и в основном абзацы в обзорах. Между тем я видел спектакль на Авиньонском фестивале и читал зарубежную прессу. Там оценивают режиссуру спектакля как событие в европейском театре. «Записки из подполья» Камы Гинкаса смотрел Петер Штайн и заявил, что это спектакль мирового уровня, хотя я бы так, может быть, и не сказал. Мне кажется, что поколение Някрошюса, Додина, Васильева принесло с собой ощущение той человеческой, идеологической, эмоциональной катастрофы, в которой мы пребываем.

Я взываю ко всем пишущим исполниться состраданием к театру! Мы живем отраженным светом. Искусство делают они, и надо вслушаться и понять, что там, на глубине, происходит.

Мы живем на развалинах утопического мира, утопических идей. Пытаемся создать какую-то новую систему ценностей. И критике нужно понять свое место в этом процессе. Мне кажется, что нужно давать своего рода гиппократову клятву. Пора, ибо у нас уже просто путают жанры: жанр критической статьи и жанр публичного доноса. Примеры науда-

чу из тысячи: когда-то в телевизионной передаче меня поразил театральный критик (хотя он вовсе и не театральный критик), который стал рассказывать о том, как он был в доме Натали Саррот, а потом в доме другой французской писательницы, как одна ему сказала одно, вторая — другое и что, оказывается, эти женщины выясняли между собой отношения. Человека пустили в дом как порядочного, с ним разговаривали, а он без всякого на то разрешения на всю страну вещает, что сказала одна и что сказала другая. Мы даже не замечаем противоестественности подобной ситуации, ибо такое поведение считается нормальным.

Владимир Бондаренко выступил в жанре скандальной театральной критики (журнал «Москва», 1987, № 12). Среди прочего он рассказал, как его пригласил в гости секретарь райкома и стал «прокручивать Розенбаума». Видимо, любит этого Розенбаума. А, наверное, с трибуны клянется партийными лозунгами... Тебя пригласили в дом. У хозяина есть тайная любовь к песням Розенбаума. Так как же ты можешь на страницах журнала кричать об этом.

Меня не оставляет ощущение нравственной катастрофы в нашем деле...

Последнее время все чаще возвращаюсь к одной чеховской цитате, грубой и, может быть, несправедливой. Чехова тоже бесконечно критиковали, и однажды он разразился тирадой: «Скабичевский и К° — это мученики, взявшие на себя добровольно задачу ходить по улицам и кричать: «Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!», а «Столяр Семенов делает столы хорошо!» Кому это нужно? Сапоги и столы не станут лучше. Вообще труд этих господ, живущих паразитарно около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным недоразумением». Но жизнь людей, «живущих паразитарно около чужого труда», для чего-то придумана человечеством. Необходима как зеркало этого труда. И все же здесь есть над чем задуматься, чтобы понять свое место...

Н. Агишева (Москва). Мы говорим о кризисе театра. Но давайте скажем вслух и о кризисе театральной критики, который является кризисом в квадрате. Искусство уже опосредованно отражает реальность. А критика, отражающая искусство, опосредованна вдвойне. И поэтому, когда лжет искусство, наша критика лжет вдвойне.

Мне кажется, сегодня, когда мы переосмысливаем ценности нашей жизни, переписываем свою историю, стоит посмотреть назад, в историю советского театра, попробовать найти те причины, которые привели к тяжелому состоянию театрального дела сегодня. Это, может быть, в большей степени задача историков, но и нам, тем, кто занимается текущей театральной критикой, недооценивать это в наши развороченные дни невозможно.

А. Смелянский справедливо сказал, что театр сегодня, как и все искусство, несколько отстает, потому что искусство не умеет перестраиваться по команде. Но театр отстает и от кинематографа, где есть такие свершения, как фильмы

«Покаяние», «Маленькая Вера», «Фонтан». Отстает он и от литературы, где наряду с богатством прошлого, возвращающимся сегодня, есть и Т. Толстая, и С. Каледин...

В газете «Книжное обозрение» было опубликовано письмо скульптора Эрнста Неизвестного. Там сформулированы принципиальные вещи о гипертрофированной идеологизации, политизации и тоталитаризации нашей жизни, в том числе и жизни искусства, которые привели к тому, что мы имеем сейчас. Позволю себе цитату из этого письма: «Советское искусство — это все, что угодно, — от футуризма до романтизма, от модернизма до натурализма. Фантом соцреализма только материализованное небытие и, как всякий вурдалак, он нуждается в крови живых, чтобы имитировать жизнь. Сейчас он пьет кровь убитого им же русского «Серебряного века», кровь русского авангарда».

Примечательно, что комментирует это письмо главный редактор журнала Академии наук СССР «Общественные науки» Юрий Сенокосов, и он в принципе поддерживает многие его положения. Лично меня это поразило и порадовало. Это свидетельствует действительно о каких-то очень серьезных сдвигах в нашей общественной мысли.

Как существовали тогда художники? В условиях совершенно ненормальной политизации жизни и искусства, в условиях господства вульгарно-социологического подхода в критике. С этим подходом классики марксизма-ленинизма и теоретики, искусствоведы, например Луначарский, боролись в течение всей своей жизни, но потом именно эта тенденция все-таки взяла верх. В тех условиях было совершенно естественным, чтобы честный художник искал прежде всего гражданского самопроявления и делал расчет на атмосферу митинга и политического собрания. Театр был для всех нас возможностью как-то выразить протест против того, что мы ненавидели в жизни.

Мы же, как известно, не ходили ни на какие демонстрации. В 1968 году, как вы знаете, всего восемь человек вышли на Красную площадь протестовать против ввода наших танков в Чехословакию. У нас вообще нет и не было культуры политического протеста, традиций нормальной политической жизни. Только сейчас обретаем. И театр пытался служить нам отдушиной в этом плане. Театр на Таганке, театр политической метафоры был оппозицией господствующим ценностям. «Современник» с его неореализмом противопоставлял помпезной, шумной, лживой официальной пропаганде человеческую, искреннюю интонацию. Мне кажется, это были процессы не только и даже не столько художественного, сколько социального, идеологического плана. Мы обязаны сейчас посмотреть в 60-е годы и что-то для себя понять, потому что это были лучшие годы нашего театра. Они сделали огромное дело, прежде всего в нашем духовном, нравственном, гражданском воспитании.

Но ведь есть искусство, театр как таковой. И я глубоко убеждена, что в результате этих и других процессов традиции художественного театра (имею в виду не МХАТ) тихо-тихо уходили, и сейчас мы оказались в такой ситуации, когда их почти нет. Утрачена культура профессии режиссе-

ра, у нас нет нормальной преемственности актерских поколений.

Чем занимается театр сегодня? Вот, к примеру, спектакль, который мне довелось увидеть в театре «Эрмитаж» у Михаила Левитина, он был посвящен материалам журнала «Огонек». Ему предшествовала интересная увертюра. Автобус привез для распродажи в книжном киоске «Детей Арбата», пели барды, на стенах были наклеены бумажки со стихотворениями, написанными в жанре политической сатиры... Потом все вошли в зал, и актеры стали зачитывать интереснейшие тексты из «Огонька». Зал слушал, смеялся, а в финале было обсуждение и все благодарили театр. А мне было на этом спектакле страшно. Я думала: при чем здесь вообще театр? Журнал «Огонек» можно прочитать. А что же театр? Он так и будет вдогонку бежать за сочинениями Гроссмана, Рыбакова, Шаламова, за современной обличающей публицистикой? Но ведь в свое время основоположники МХАТа не инсценировали повести Чехова, которые были не хуже его пьес. Они ждали пьесы. Они требовали пьесу! И то, что сейчас в современном театре пьеса теряет свое значение, на мой взгляд, очень плохо. Тем более что пьесы есть.

В. Томашев (Ярославль). Высказывание Н. Агишевой о критике, которая врет настолько, насколько врет театр, соответствует многим эпизодам нашей истории. Но думаю, что такую зависимость вряд ли можно признать обязательной. Когда социальное, политическое, идеологическое вранье переходило в театр, а затем и в критику, общество представляло собой целостную, но омертвевшую систему. Все связи были регламентированы.

Сейчас общество находится в разорванном состоянии. Намечается определенное движение, появляется много нового, интересного, спорного. Сейчас мы должны с большей определенностью говорить и о самостоятельном развитии театра, и о критике как институте, который выполняет собственные эстетические и социальные задачи. Но связь, вульгарно говоря, сферы производства, художественных ценностей и сферы потребления критики, к сожалению, порвана или очень слаба. При этом я не знаю ни одного деятеля театра, который прямо бы говорил, что критика им важна и нужна.

Как-то А. В. Эфросу задали вопрос относительно критики. Сначала он сказал — ему все равно, что о нем пишут и говорят. Но с течением времени обнаружилось, что он прекрасно знает прессу, посвященную его работам, и вообще многое о современной критике.

Сегодня говорилось о самих функциях театра, о том, что прежде всего театр является художественно-эстетическим явлением. Если этого нет, никакие благие намерения, никакая высоконравственная программа и никакой доброкачественный идеологический материал не помогут. Но сейчас театр позабыл, что должен давать зрителям возможность наслаждаться, отдыхать, что он должен окунуть нас в ситуацию физического и психического раскрепощения.

Гедонистическая функция театра должна приветствовать-

ся, но мы также не должны забывать о театре как трибуне. Это должно быть вплетено в процесс естественного театрального существования!

Несколько слов о ситуации в Ярославле. Ярославский театр имени Волкова, как известно — академический, дважды орденоносный и так далее. Как-то по ТВ Георгий Товстоногов говорил, что он — ярый противник всех званий. Волковский и другие театры, которые носят высокие звания, когда-то соответствовали им. Но ситуация меняется, театр живет своей жизнью, стареет, переходит в такое состояние, когда он ни по содержанию, ни по форме не соответствует своему титулу. Он утрачивает нравственное право иметь его. Может быть, это и спорный тезис, но жизнь нашего театра подтверждает его.

Театр вроде бы и существует, «есть наполняемость» зала, в музей театра продолжают поступать знамена, но...

Был, правда, стресс псевдоактивности, когда на прилегающих к театру улицах спрашивали билеты — в период трехлетнего руководства коллективом Глеба Дроздова, человека театрального вне всякого сомнения, профессионального, если брать профессионализм на низших его этажах, человека с внутренней пружиной, твердого, умеющего работать и обвораживать актеров; человека, который знает, что нужно зрителю, выросшему на образчиках массовой культуры. Дроздов был типичным представителем коммерческого театра. Такой театр он делал и, естественно, наталкивался на сопротивление «волковских академиков». Но Дроздов приворожил нашу публику, которая воспитывалась до этого на эстетике Ростовцева, Васильева, Шишигина... И зритель стал ходить в театр. Но эстетические критерии оказались занижены очень сильно. Критика тогда была единодушна, а симпатии публики разделились. У части — очень слабые ценностные критерии, что ни дай, все «съест».

Есть, конечно, и зрительская элита. Эта категория восприняла спектакли Дроздова холодно, без ажиотажа.

Многие, наверное, слышали о скандале, связанном с бывшим первым секретарем обкома партии, который двадцать пять лет руководил областью и искусством, потом Госкомитетом по материально-техническому снабжению Лощенковым. В его квартире висели картины художников XVIII века, изъятые им из Ярославского художественного музея. Они украшали быт первого секретаря. Театр для него был тоже «картиной», но той, которую не привезешь к себе в квартиру.

Сейчас — новые партийные руководители. Они думают в основном в силу, наверное, общественно-политического фона о себе, заняты своими проблемами, стремлением преобразоваться бюрократически, удержаться и так далее. Они не мешают активно, но и не помогают театру. То есть — полное равнодушие!

В. Калиш (Москва). Как бы ни демократизировалась нынче наша жизнь, сколько бы обещающих перемен ни происходило в духовной реальности, общество — все еще не одно-

родно, люди не равны в правах и возможностях, не едины в своих устремлениях к культуре.

Наш социум подразделяем на Центр, дающий установки, и на Места, исполняющие их. Жизнь «на местах» приноровлена к производству уменьшенных копий тех авторитетных реляций, что исходят от всезнающего Центра. Ломается эта система чрезвычайно медленно. И хотя театры теперь, ни с кем не советуясь, самостоятельно формируют репертуар, определяют заработки своих служащих, условий, в которых они могли бы все это делать разумно и квалифицированно, по-прежнему на периферии нет.

Слава Богу, что это жуткое слово «периферия» стало теперь подвергаться сомнению. На самом деле жила себе российская провинция в реальной географической системе, конечно же, униженная великодержавной спесью столиц, но неизбывно составляющая понятие — «страна». Слово «периферия», вышедшее из бюрократических кабинетов, изменило значение слова «провинция»: периферийное стало означать нечто отодвинутое в сторону от магистральных направлений, не главное, второстепенное, крайнее... Столь заметное смещение смысла старого понятия породило неравномерность развития — в том числе и культурного. Центр и периферия становились в позиции Юпитера и Быка, которым дозволялась разная мера свободы.

Самое печальное, что могло произойти на таком фоне, это примирение периферийного человека с отведенной ему позицией, осознание им фатальной скромности, знание своего шестка. Самое важное, что может и должно свершиться в обстановке переустройства нашего общества, это пробуждение самосознания человека провинции.

Взаимоотношения Центра и Периферии сегодня столь же серьезны, сколь серьезны межнациональные противоречия. Провинциальные города — эта самобытная и далеко не познанная территория — должны получить равноправие (или добиться его). В этой связи возникает немало проблем, непосредственно касающихся людей критического цеха, этой странной, какой-то межеумочной профессии.

Московские критики обслуживают периферию от имени Центра, они хотят внести свой вклад в ее развитие, но «на местах» воспринимают их как официальную комиссию, независимо от того, кто их сюда направил — творческий ли союз, министерство ли культуры, журнал, газета ли.

«Подведомственный» критик воспринимается «подведомственным» театром чуть ли не как пресловутый «искусствовед в штатском», по суждениям которого необходимо стремительно принимать административные меры. Мысль критика, призванная быть художественной по существу, переводится в плоскость официального протокола. Это уродливо в той же степени, в какой уродливы жалобы актеров и режиссеров на критиков из Центра.

Удивительно ли, что в такой «питательной» среде разламывается и критический цех. Часть его остается в сфере художественно-демократической критики, служит интересам искусства, стремится автономизировать самую мысль о творческом процессе и остаться частью литературного дела. Дру-

гая — примыкает к функционерам, становится звеном управленческого контроля над искусством, обретает черты официозности и жаждет периферийного послушания.

«Ведомственная» критика, наиболее активно проявляющая себя именно в периферийных акциях, инспектирует искусство, указывает на ошибки, определяет необходимость их исправления. Такая критика живет сознанием своей особой миссии по отношению к театру.

Безнравственно, мне кажется, привлекать специалистов художественной профессии к административным функциям. Хотите экспертных заключений — пожалуйста: читайте газеты и журналы, изучайте материалы дискуссий, организуйте творческие обсуждения, финансируйте свободную деятельность, учредите доступные каналы для высказывания, но не уподобляйте критику судебной власти.

Я уверен, что театр может обращаться к тому или иному профессиональному специалисту за консультациями, в поисках диалога, в стремлении к освещению своих идей и исканий. Такая сфера общения у нас существует в творческих союзах.

Критик, в свою очередь, не живет своей профессией, а только *занимается* ею, этим малоблагодарным делом в свободное от работы время.

Критика в нашей стране — не профессия, а занятие. Прочного государственного статуса она не имеет. Критик не свободен в организации своего дела. Он вынужден служить в учреждении, дабы кормиться. Редкие специалисты, остающиеся на положении «свободного художника», вынуждены соглашаться на те условия, какие им диктуют призывающее их на временную работу ведомство.

Критика — это область художественного творчества, которой важно развиваться повсеместно, где только пускает корни художественная жизнь. Да, художники различаются по мере таланта и по результатам творчества, но художественная культура тем не менее — едина, ибо она отражает уровень духовности народа, общества. Ее следует изучать объективно, не выдавая отдельные достижения за всю культуру, а видя противоречия, борьбу направлений, уровней, стилей и нравственных позиций. Стало быть, нужны единые усилия профессионалов всей страны. Какой уж тут Центр! Какая периферия!

Вот почему не может быть среди нашего брата специалистов по гениям и знатоков повседневного искусства.

Я — за глубокое понимание соразмерностей и соотношений, за чувство гармонии. Потому считаю, что приписанный лично мне титул некоего «специалиста» по периферии — нонсенс. Мой интерес критика направлен не на провинциальные театры, а на театры провинциальных городов. А это не одно и то же! Сконструированный же обстоятельствами «специалист по периферии» должен отмереть, как и время, его породившее.

О. Пивоваров (Москва). Никогда прежде антология театральных конфликтов не была так разнообразна. К примеру, волевой диктат, навязанный Курганским управлением куль-

туры как единственное средство разрешения творческих споров, привел к результатам драматическим. О событиях в кукольном театре города долго ходили толки по театральным весям.

А распоясавшаяся «контора» в Волгограде сумела взять верх над художественными интересами и выпестовать в театре такую склоку, которая стала самой запоминающейся «премьерой» сезона.

Неумение выслушать театральную общественность, обсудить с нею дорогостоящие проекты породило «здание-монстр» в Иванове, где ни один попавший туда театр работать нормально не может. Во многих городах управленческая энергия сказалась в театральном строительстве, оставив по себе память театрами-стадионами. И в судьбах творцов эта начальственная энергия след заметный оставила. Отлучила от своих городов своенравных, приблизила угодливых и покладистых. Еще недавно казалось, что, стоит устранить чиновничий вывих, охладить канцелярский пыл и все само собой образуется. Но выяснилось, что чиновники не только в креслах по кабинетам своим сидят, они и в актерских гримуборных недурно себя чувствуют. Ярость расправы с теми, кто пытался нарушить устоявшееся, привычное сценическое «плоходеланье», пределов не знала. Именно так сложилась новгородская круговая порука, перекрывавшая путь в театр любому режиссеру, способному подняться выше среднего уровня. Потом надеются, что «придет барин, барин нас рассудит». И резъезжают по необъятной России комиссии. Взывают. Уговаривают. Мирят. Ищут варианты.

Как поднять эти тонущие корабли?

Чтобы возродиться в любом городе, театру нужны пайщики. Может быть, художественный совет города, состоящий из деятельных почитателей театра, а не спущенных сверху «представителей общественности», сможет стать его верным и надежным союзником? И тогда управленческий аппарат ни под каким предлогом не сумеет пригласить временщика, холодного ремесленника. Только тогда договор театра и города обретет свою подлинную силу.

Театру еще предстоит по-настоящему овладеть новым мышлением, осознать себя в действии и в поступке. Нынешнее очищение должно быть и восстановлением нитей, которые связывают нас со всем богатством русской культуры. Там вырабатывалось понимание, что живой, целительной силой может быть только художественное направление искусства. Или, как считал А. Чехов, «художественная литература (от себя можно было бы добавить: и театр. — *О. П.*) потому и называется художественной, что рисует жизнь такою, какова она есть на самом деле. Ее назначение — правда безусловная и честная... Литератор (от себя можно было бы добавить: и деятель театра. — *О. П.*) не кондитер, не косметик, не увеселитель, он человек обязанный, законтрактированный сознанием долга и совестью...»

И еще один пробел, который особенно отчетливо теперь открывает чеховское послание к нам. Это — пробел в нашем воспитании, с которым и шаг вперед будет трудно сделать. В «Трех сестрах», когда Наташа попыталась выставить за

порог Анфису, с ней объяснилась Ольга: «Ты сейчас так грубо обошлась с няней... Прости, я не в состоянии переносить... в глазах потемнело... Пойми, милая... мы воспитаны, быть может, странно, но я не переношу этого. Подобное отношение угнетает меня, я заболеваю... я просто падаю духом!»

Театральные Наташи заполонили собой сцену. Они и с Ольгами поступают, как с Анфисами. Думают, что именно теперь на их улицах и настал праздник. Впору со всероссийским призывом обратиться ко всем, кто странное воспитание получил: поймите, если оно покинет театр, скоро появится Наташино продолжение — шалуны Бобики. И тогда некому будет продолжить кладку веками возводимого храма, где творцу надо священнодействовать.

Все это имеет прямое отношение к работе критиков, ибо проблемы театра — это всегда проблемы критики.

А. Свободин (Москва). Я хотел бы поделиться со своими коллегами тремя темами. Первая — главный режиссер. Вторая — о советском коммерческом театре. Третья — об Ассоциации театральных критиков.

Я пишу сейчас значительно меньше рецензий, но я пытаюсь как-то философски осмыслить, что это за объект — театр, как он устроен, что за люди в нем, каковы его эстетические параметры, как вписывается в культурную ситуацию страны. Все эти мысли концентрируются на фигуре главного режиссера. Это феномен нашей социальной системы, возникший в сталинское время в том качестве, в каком он существует и сейчас в государственных театрах. Я говорю не о людях ярко талантливых, доказавших право возглавить коллективы прежде всего художественными результатами своего труда. Такие люди есть, как мы знаем, и на Дальнем Востоке, и в Омске, и в Ленинграде, и в Москве, но шестьсот пятьдесят театров (или сколько их сейчас) не обладают такими людьми. Дай Бог, чтобы из этих шестисот пятидесяти в сорока были люди, о которых я сказал. Остальные театры возглавляются «главным» режиссером.

Чем дольше живу, тем больше убеждаюсь, что театры в самой организации — это зеркало нашего общества, нашей политической и социальной системы. Не только в том, что показывается на сцене, но и в самом своем устройстве. И что эстетическое и нравственное отношение между главным режиссером и актером, которое на сегодня существует в этих театрах, — ярчайший пример атавистического сталинизма.

Нигде не существует такой абсолютной власти одного человека над другим, как в театре в виде власти главного режиссера не только над художнической, но и над человеческой судьбой актера. При этом совершенно одинаковой властью обладает режиссер, допустим Товстоногов, и режиссер Х в городе У, который и права-то на спектакль ставить не имеет. Главный режиссер, по сути, подминает под себя все существование театра. Он может сломать жизнь актера, он может эту жизнь возродить. В ответ мы получили поколение актеров-рабов (рабов по внутренним эстетическим соображениям), поколение актеров, готовых к предательству и безудержному конформизму в любой момент.

Что мы посеяли этой системой диктаторов — главных режиссеров, то мы пожинаем в виде этического разврата актеров.

Для нашей политической системы до недавнего времени было характерно пожизненное существование человека на своем посту, с которого его выносили только вперед ногами. Это время кончилось, даже для лидеров партии установлен двойной срок пребывания на посту. Но для главного режиссера такого срока нет. И мы видим, как в целом ряде театров живут люди, чей творческий потенциал уже давно исчерпан, но они не уступают своих мест. Благодаря этой системе никто не воспитывает себе наследника, преемника.

Какие модели отношений получаются? Приходит главный режиссер (я таких встречал десятки), не имеющий никакой художественной программы, а имеющий пьесу, которую хочет поставить. Коллектив, избавившись от одного несостоявшегося узурпатора, с восторгом приветствует другого. Он ставит эти одну — две любимые пьесы, а дальше — ноль, ничего. И тогда начинается проявление ряда других закономерностей.

Другая модель. Приходит режиссер и встречает в театре группу сильных актеров, соскучившихся по работе, по творческой жизни. Очень скоро он понимает, что до уровня этих актеров он не дотянет, не удовлетворит их художественный голод. Тогда он начинает всеми способами избавляться от них, делая ставку на «середняк» или молодежь. Большинство этого «середняка» и составляет художественный совет. Он изолирует группу талантливых, сильных актеров. Вы когда-либо видели, чтобы в письме в редакцию художественный совет не поддерживал своего главного режиссера? Никогда!

Что происходит? Сколько актеров работает в театре реально? Двенадцать-семнадцать человек, а, как правило, труппа состоит из сорока-семидесяти. А остальные? Кто о них думает, кто заботится? Когда-то труппа МХАТ (с 1898 по 1917 год) не превышала тридцати восьми — сорока двух человек, из них двенадцать были пайщиками дела, остальные — на договоре. Эти двенадцать — семнадцать человек окружены группой почти не играющих, мало играющих или играющих на стороне актеров.

Труппы разбухли. Мы не можем привести их в состояние требованиям природы театра. У Ефремова ушло на это семнадцать лет. Сколько он потерял как художник в этой нелепой, бессмысленной борьбе за разделение труппы! И что он получил? Опять восемьдесят-девяносто человек — каждая из трупп. То есть все равно в два раза больше, чем классический МХАТ.

Вот вам одна типовая модель. Чем менее талантлив средний режиссер, тем больше у него амбиций и внетеатральных средств для удержания своего кресла, больше связей в инстанциях и так далее...

Другая типовая модель. Есть группа актеров достаточно профессиональных и сильных, но уже ничего не играющих и не могущих ничего дать театру как художники. Это особенно характерно для периферийных театров. Приезжает

новый главный режиссер. И эта группа молчаливо предлагает ему или полный союз на своем уровне, или войну. И начинается! Режиссер, если он решился на войну, по тем или иным причинам должен покинуть и театр и город.

Единственная реальная возможность для главного режиссера стать главным режиссером — это когда он создает «свое дело» сначала. По сути, назначение главного режиссера — быть в высшей степени талантливым художником, обладать качествами продюсера и быть еще порядочным человеком, чтобы все-таки состояться. Я считаю, в том виде, в котором главный режиссер существует сегодня в государственном театре, эта профессия себя изжила, и, по сути, является одним из крупнейших тормозов дальнейшего развития отечественного искусства сцены.

У нас нет таких механизмов ни в СТД РСФСР, ни в СТД СССР, которые бы проверяли, прощупывали кандидатов на главных режиссеров с этической точки зрения. Я не говорю о Министерствах культуры. У нас не выработано ничего похожего на клятву Гиппократа в отношении людей, которые должны держать в руках судьбы других людей. В итоге — масса трагедий. В чем же я вижу выход? Я вижу выход в возвращении к антрепренерскому театру, к театру пайщиков, к договорному театру. Но, к сожалению, на это нужно «убить» целое поколение, а то и два. Но начинать все равно надо. Иначе все погибнет.

Антрепренер никогда не держал бы незанятого актера. Он никогда не дал бы возможности распуститься худшим качествам характера своего главного режиссера. Да и нужен ли ему был бы главный режиссер? Это должен был быть продюсер, у которого есть слух на искусство. Такие были в России — Синельников, Собольщиков-Самарин, Соловцов и даже Суворин... В Омске был легендарный директор — Ханжаров, осколок той генерации, есть еще кое-кто...

Критика не может существовать нормально, пока не будет покончено с системой неприкасаемых лиц. Когда мои коллеги сегодня возмущаются тем, что я не поддержал такого-то или выступил против такого-то, я думаю про себя: что же, мы вот все это затеяли для того, чтобы мафию врагов заменить мафией друзей? Нет, надо и о душе подумать. И если мои друзья ведут себя не так, как, мне кажется, обязаны вести себя, я не должен вступать с ними в сговор, потому что тогда это и есть «гражданская война». Получается, что все едино. Только раньше были одни неприкасаемые, а теперь — другие.

Раньше нельзя было тронуть Софронова. Теперь-то можно. Зато нельзя практически тронуть драматурга Салынского, главного редактора журнала «Театр», нельзя написать о спектакле Товстоногова, нельзя писать о спектакле Ефремова, потому что надо написать и о спектакле Дорониной, нельзя трогать Гончарова и т. д. А Игорь Горбачев в Ленинграде? Да что говорить!.. Заколдованный круг!

Ю. Шатин (Новосибирск). По роду своей деятельности я занимаюсь тем, что называется иногда теорией критики, иногда метакритикой, иногда — критикой критики. Вообще

это такой объект, который сам является рефлексией по поводу критики. Естественно, сравнивая литературную критику и театральную критику, мы находим некоторые аналогии, о которых я и хотел бы поразмышлять.

Думаю, и литературная, и театральная критика имеют некоторые общие недуги. Одним из недугов театральной критики, болезнью достаточно страшной, является то, что мы на своем профессиональном жаргоне называем «ментализм». Это такая штука, когда художественный текст (не важно, литература это или театр) воспринимается как вешалка, на которую можно повесить любые концепции, любые вопросы, которые, в общем-то, отношения к тексту не имеют. Я думаю, что это было чрезвычайно характерно и для литературной критики, причем даже в XIX веке грешили ментализмом и Чернышевский, и Скабичевский, но где-то к 30—40-м годам эта болезнь приняла характер эпидемии, и сегодня мы можем назвать буквально три-четыре случая преодоления этой болезни. Причем многие «расклады» придутся на вещи малоизвестные, как, например, предисловие В. Набокова к роману Саши Соколова «Школа для дураков», или работа Н. Толстой о «Котловане» Платонова, или приведу более наглядный пример,— последняя статья М. Чудаковой «Формы и формации в литературном процессе 30-х годов».

Возможно, я, не будучи профессионалом, ошибаюсь, но, по-моему, та же болезнь наблюдается и у театральных критиков. Когда я читаю некоторые рецензии в журналах «Театр», «Театральная жизнь» и «Современная драматургия», то у меня складывается впечатление, что критик знал уже, о чем писать, не перед тем, как он сел за стол (это еще хорошо!), а перед тем, как он вошел в зрительный зал.

Спектакль как бы выносится за скобки, а основным становятся собственные концепции критика, не имеющие прямого отношения к спектаклю. Приведу три примера, которые, на мой взгляд, очень тревожны для театральной критики. Идет спектакль одного из лучших театров Советского Союза, поставленный одним из лучших режиссеров (я имею в виду «Мизантропа» Эфроса на Таганке). Но вообще-то «Мизантроп» написан александрийским стихом, а александрийский стих своеобразен в своем звучании, нарушая которое мы разрушаем и сам александрийский стих. Скажем, мы наблюдаем очень сильное синкопирование после третьей стопы, что правильно и можно понять, но абсолютное «съедание» конца стиха. Такое впечатление (если перевести в жесты), что все актеры вдруг внезапно начали хромать на левую ногу. В антракте я встречаю Дупака, говорю: «Ну как, Николай Лукьянович, наверное, у вас на худсовете об этом говорилось?..» А он: «Нет, об этом вообще ни слова не было сказано». А там были театральные критики! Тогда я читаю все, что написано об эфросовском «Мизантропе». Оказывается, этой проблемы для критики вообще не существует.

Спустимся на этаж ниже. В новосибирском Доме актера в театральной гостиной очень способная актриса читает монолог Федры. Я ловлю себя на том, что она делает паузу после первой стопы, после второй, иногда попадает на

третью. После чтения я говорю: «Что вы делаете? Александрийский стих так не звучит. Этому учили еще в гимназии, за это учителя ставили гимназистам единицы». А она отвечает: «Я чувства выражаю. И какая разница, какой это стих!» И это актриса! И что это за театральная критика, которая проходит мимо всего этого?!

Думаю, когда мы говорим об экологии культуры, мы получаем второе Аральское море. Театр вообще потерял культуру стиха.

Многие критики посмотрели «Укрощение строптивой» в Омском театре. Не знаю, может быть, это и гениальный спектакль, но он идет час пятьдесят без перерыва. Как это может быть? Если открыть «Укрощение строптивой» и просто прочитать текст, это займет явно больше двух часов. Когда-то Андрей Белый говорил, что в подлинном художественном произведении разница между точкой и запятой является существом художественного произведения. И когда вместо точки хотят поставить запятую, художник это рассматривает как посягательство на его достоинство. У нас совершенно спокойно с Шекспиром могут сделать что угодно — то, что к оригиналу не имеет никакого отношения. Чем тогда интересен Шекспир? Фабулой? Но у него нет самостоятельной фабулы. Сам по себе такой подход должен же каким-то образом взволновать критика, привести его в состояние борьбы? Но и этой проблемы для критики, оказалось, не существует.

Могу привести еще пример того, как театральный критик занимается теми вещами, которыми профессионал заниматься не должен. Здесь я обращаюсь к спектаклю режиссера Ф. Григорьяна «Дети Арбата». У меня создалось впечатление, что этот спектакль состоял не из двух частей, а из трех. Третьей частью его стало критическое обсуждение. То, что происходило на сцене, как-то трансформировалось в нас, и мы стали его невольными соучастниками. Спектакль представляет собой метафору-улитку. В нем рассказывается о сложных вещах. Мы же обсуждаем вопрос типа: «Хорошо ли произведение А. Рыбакова «Дети Арбата» или не хорошо?» Строго говоря, в границах филологических знаний этот вопрос вообще не правомерен.

Я думаю, апелляции к личному вкусу в противовес эстетической логике — это принцип, который систематически подводит и литературную, и театральную критику. Вероятно, крен в сторону «нравственно-эмоционального анализа», который в 60-е годы был неизбежен, все же очень повредил как литературоведению, так и театроведению.

Сейчас много говорят о плюрализме. И я за плюрализм! Но иногда он понимается как соседство разных точек зрения, слабо соотносящихся друг с другом. Я думаю, что все-таки это называется эклектикой. А плюрализм — это способность смешать все точки зрения для того, чтобы сравнить их и отвергнуть ошибочные.

А. Солнцева (Москва). Складывается впечатление, что даже в очень ярких театральных публикациях мы не выходим за пределы одного, очень ограниченного круга. Сказывается

отсутствие интересных мыслей в зале, то есть в культуре в целом. Выхолащивание глубинного содержания культуры, замена его ритуалом не могли не сказаться на том, что сегодня происходит в театре. У нас более-менее осознан только один тип театрального искусства, которое, как ни парадоксально, не имеет никаких «живых» примеров: Малый театр и МХАТ. Теперь совершенно отчетливо видно, что воспринимать искусство этих театров как искусство традиционное мы не можем, потому что оно размыто, существует на осколках старого.

Бедность, эстетическая нищета нашего театра сегодня зависит от бедности нашего сознания. Складывается ощущение, что главная наша беда сегодня в умственной ограниченности, в отсутствии философского осознания, когда любое деяние есть акт мысли, творческое усилие, а не просто некоторое сочетание словесных блоков. До тех пор, пока мы будем перебиваться конструкциями из обломков старых представлений о театре, он не станет нам вновь интересен.

Далеко не каждый художник может претендовать на создание собственного языка, но пользоваться языком других тоже надо уметь, надо знать этот язык.

Беда нашей культуры в ее колоссальной «неграмотности», полном отсутствии цельности и дисциплины. Нельзя смотреть на каждого художника, на каждого режиссера как на человека, создающего систему эстетических ценностей. Большинство режиссеров такими художниками не являются и являться не могут, и спрашивать с них надо исходя из того, что человечеством нажито. Тогда, наверное, появится определенная почва для критики, тогда критик станет хранителем эстетических ценностей — а эта роль неизмеримо более почетная и важная, чем та, которую мы играем сейчас.

В. Оренов (Москва). Когда Анатолий Васильевич Эфрос вернулся из своей первой поездки в Соединенные Штаты Америки, он встретился с труппой Театра на Малой Бронной и очень остро, весело рассказывал о своих впечатлениях. А в конце заявил: «Побывав в Америке, я сделал два вывода. Во-первых, я теперь знаю, как можно работать. Во-вторых, теперь я буду свободным человеком». Вскоре Эфрос рассказывал дома гостям: «Несколько дней ждал звонка из инстанций по поводу моего выступления. В первый день не позвонили — пронесло, во второй — пронесло и в третий пронесло, то это еще не значит, что вы стали свободным человеком».

Я вспомнил об этом, слушая коллег, и думал: до чего же мы еще несвободны, как часто киваем на начальство, которое все же не руководит нашей душой. Я думал о том, как мы психологически несвободны от старых форм профессиональной деятельности, и, в частности, от того, что собрались, не понимая, для чего именно и что именно намерены здесь выяснить. Зачем собираться людям, основной задачей которых является внутренняя свобода и сосредоточенность за собственным письменным столом?

Мы забываем, к примеру, о том, что журналы существуют для читателей, а не для критиков, что надо писать не

о периферии, а для периферии. Жителей Уссурийска больше интересует премьера столичного мастера, новые спектакли Дзекуна в Саратове или Григорьяна в Омске, чем мелкие успехи Великих Лук. А если писать для периферии, то для кого именно? Тут возникает проблема изучения своего читателя, проблема информативности, твердости позиции и даже верности интонации журнала.

Писать, мне кажется, надо лишь о лучшем и исключительном! А то какие-то города и веси описаны вдоль и поперек, а о других годами ничего нет.

Периферия театра — не географическое понятие. Помню, как, приехав из Хабаровского ТЮЗа, где смотрел два очень сильных спектакля — «Дракон» и «Ричард III», у меня родилось стойкое ощущение, что я попал из столицы в тмутаракань.

Хорошо или не хорошо, полно или не полно освещают наши театральные журналы провинциальный театр, мне кажется, дело еще и в том, что нет сильной группы людей, которые бы информировали с мест о самом существенном. Их появление должно привести в равновесие качество статей, посвященных столичным и периферийным событиям.

С. Нагнибеда (Омск). Можно только мечтать о плюрализме на страницах омских газет! У нас все по-старому. Спектакль получает в лучшем случае единственный отзыв. Сегодня, как и десять — двадцать лет назад, мы только мечтаем о столкновении суждений. «Два мнения» присутствовали в «Литературной газете» даже в застойные годы, но омский читатель лишен такой возможности и по сей день.

Существующая практика только убеждает автора-провинциала в том, что у него нет никаких прав. Разговор с представителями редакций бывает короткий: невразумительный ответ по телефону, потом сообщение, что материал сокращен, корректуру взять нельзя, ибо она уже в типографии, и дальше в том же роде. По выходе статьи оказывается, что сокращения оказались чудовищными, а публикация, кажется, свидетельствует только о том, что критик попросту не владеет профессией. В итоге испытываешь огромное неудовлетворение, если не чувство стыда.

С. Поварцов (Омск). Не думаю, что в критическом цехе наблюдается какой-то особый кризис. Скорее, происходит перегруппировка сил, смена ориентиров и лидеров. Процесс смены поколений идет болезненно, и, может быть, острее всего его ощущает среднее поколение. Если вынести за скобки вопрос о литературном таланте, то окажется, что нашими общими бедами являются по крайней мере две вещи: с одной стороны, мировоззренческая бедность, отсутствие фундаментальных знаний и оригинальных концепций, а с другой — приблизительность анализа, несовершенство театроведческого инструментария. Среди других минусов я назвал бы дефицит личностной, доверительной интонации. Чаще всего материалы причесаны под средний газетно-журнальный стандарт. Мы стали похожи друг на друга.

Все очень хорошо научились чувствовать рамки предлагаемых рубрик, знают политес, пишут об актерах и спек-

таклях в какой-то усредненно-объективистской манере. Я не хочу обобщать и бросать камень в каждого — есть прекрасные критики, отдельные хорошие материалы, но в целом положение тревожное.

Конечно, мы люди вторичной профессии, мы зависимы. Но если уж мы избрали этот род занятий, то должны проявлять и бóльшую заботу о читателях, и бóльшее мужество. Надо помнить, что большинство людей в театр не ходит, но газеты, особенно в последнее время, читает. Наверное, нельзя «кормить» широкого читателя специальными театроведческими проблемами, понятными узкому кругу лиц. Но и журналистская беллетристика, полупублицистика мне кажутся неприемлимыми.

В театральном процессе наших дней самым главным является поиск идеала. (И в критике тоже!) По-видимому, поколение, к которому я принадлежу, сейчас остро и болезненно это чувствует. Мы помним все заморозки и все оттепели, все зигзаги пропагандистской машины и уже устали. И настоящие, качественные перемены в театральной критике, мне кажется, начнутся, когда придут молодые силы.

В конце прошлого века Л. Н. Толстой записал в своем дневнике, что белый лист весь исписан, теперь его нужно или перевернуть, или достать другой. Великий художник чувствовал конец века, кризисное состояние его. Сегодня мы переживаем аналогичный момент. В каком смысле? Толстой прекрасно чувствовал необходимость перемен. Но, как мне представляется, он сам этот лист не перевернул, а писал на старом. За него это сделали другие писатели, Горький например, и это естественно. Нам, конечно, до Толстого далеко. Но и мы будем писать в меру своих сил и на старой бумаге, пока места хватит. А новые страницы — отдадим другим людям. Так я понимаю своеобразие сегодняшнего момента и задачи нашей критики.

С. Маргулис (Свердловск). Говорят, надо учиться у своих друзей и своих противников. Сегодня город Свердловск, я не боюсь этого слова, может похвастаться своей перестройкой. Он может похвастаться тем, как перестраивается в этом городе бюрократия. Когда несколько студий в Свердловске долгие годы маются за право получить какой-нибудь грязный, старый подвал, городское руководство вдруг открывает свой собственный театр, и делает это оригинальным способом. Были выделены штатные единицы, и был назначен художественный руководитель. Но кого может назначить городской Дом культуры? Конечно, комсомольского работника. СТД, который призван поддерживать рождение театров, а не мешать им, пытался воззвать к разуму этих людей, пытался сослаться на историю, объясняя, что театр рождается как человек, проходя все периоды, от зачатия до рождения. К чему это привело? К тому, что в городе появился вполне привилегированный театр-студия, обладающий финансами, помещением, а таланта художественного руководителя хватило только на то, чтобы поставить «Похождения кота Леопольда», на чем существование театра и завершилось.

Свердловск сегодня может похвастаться одиннадцатью театрами-студиями, из которых девять существуют в невозможных условиях. Тот самый Октябрьский райком партии, знаменитый благодаря статье в центральной печати об истории вокруг оперного театра, дал следующую эстетическую харктеристику театру — «он идет не в ту степь». И этот райком, который точно знает «степь», где должно обретаться искусство, решил открыть современный, отвечающий всем последним веяниям театр. Больше того, Октябрьский райком партии нашел возможным выделить огромные средства и дотацию, найти богатых спонсоров, предоставить особняк для реконструкции. Вам не кажется, что это райские условия? Перед театром была поставлена одна-единственная задача: они имеют право делать все, что угодно, ставить любые пьесы, но только русских авторов. И на сегодняшний день состоялась премьера по пьесе Мережковского «Царевич Алексей». Спектакль, к сожалению, малопрофессиональный, о нем трудно говорить как о явлении искусства. Но зато секция критики нашего отделения Союза театральных деятелей была вынуждена говорить о личности человека, руководившего постановкой и скомпрометировавшего себя слишком многими вещами. В силу щепетильности этой истории я не могу об этом говорить здесь подробно. Одно скажу: оказалось, что приверженность этого человека русским авторам «ценится» выше преступлений, совершаемых им против несовершеннолетних...

Казалось, Свердловск сегодня может гордиться своей оперой, которая замечательно показывается в Москве, за рубежом. Мы сегодня смело можем глядеть в глаза каждому и хвастаться спектаклем своего театра музыкальной комедии. Казалось бы, да. И нам бы радоваться да радоваться, но только горе наше состоит в том, что раньше, в так называемый период «застоя», мы имели одно-единственное право — сложить голову за свою идею (видит Бог, что стоящий перед вами и многие, кого я сегодня представляю, через это прошли), мы были лишены возможности печататься, нам были перекрыты всяческие каналы, но мы знали, что делали все возможное. Сегодня нам дано право говорить что угодно, где угодно, но за собой руководящие товарищи оставили и «свое» право: нас не слушать. Когда разгорелась пресловутая история вокруг свердловской оперы, секция критики из Свердловского СТД жила на военном положении, почти не уходили домой, сидели сутками. На третий день после этого сидения была написана статья для областной свердловской газеты. Прошло два года, и из чистого любопытства мы поинтересовались, куда же она исчезла, в каком из ящиков письменного стола обкома осталась? Видимо, бывший секретарь обкома увез ее с собой куда-то в Занзибар, где он был послом... И вообще, что бы мы делали, если бы не центральная печать? Спасибо «Советской культуре». Но безмерно стыдно, что мы у себя дома не смогли дать отпор этому варварству.

Я человек не тщеславный, но мне хотелось бы обладать одним-единственным правом, одной-единственной привилегией — правом положить голову на плаху. Потому что, когда

разворачивается подобный вандализм в городе, должен быть человек, который выйдет к этим людям и скажет, что он о них думает, скажет с позиции своей профессии. Как критик! Я пытался это сделать, но мне было указано, что мой статус не позволяет мне разговаривать с людьми «подобного ранга»!

Сегодня в городе ситуация почти противоестественная: нам открыты почти все печатные органы, которые мы имеем. Но вряд ли уважающий себя критик пойдет со своей рецензией в областную газету, отделом культуры которой руководит женщина, по сравнению с которой пресловутая Нина Андреева — пионер перестройки.

Так что, что касается диктатуры, то в свердловском театре с этим все в порядке. Что же касается совести — то весьма проблематично. И, ощущая себя каким-то малым отделением театрального благотворительного общества, испытывая адскую потребность взять на себя какое бы то ни было решение, какую бы то ни было роль, мы, критики, сегодня натыкаемся на замечательное новое качество нашего руководства, которое для себя определяем как «улыбка Джоконды». Все покровительствуют, все улыбаются, но никто не желает воспринимать нас всерьез.

А. Мокроусов (Петропавловск-Камчатский). Действительно, сейчас ситуация меняется. Обком никого не вызывает и не ругает. Но разными путями влияет на средства массовой информации. Классический пример: бывший работник обкома приходит в газету заместителем редактора и работает лучше любого Главлита. В том числе занимается театральными рецензиями. Такое положение требует новой реакции со стороны интеллигенции. А она не выработана. Положение у нас гораздо труднее, чем в годы застоя. Во всех процессах перестройки деятельное участие принимает лишь интеллигенция Москвы и Ленинграда. Провинциальная интеллигенция только смотрит на то, что происходит, и обсуждает все это на кухне. Причем в этом нет ее вины — всякие попытки активно участвовать в перестройке проваливаются. То, что провинциалы лишены возможности действовать, плохо не только для них (они уже привыкли к этому), но плохо и для москвичей и ленинградцев хотя бы потому, что они остаются без поддержки.

В. Голуб (Волгоград). Говоря о трудностях существования театрального критика в городской газете, я хотел бы поделиться и приобретенным положительным опытом. Может быть, он кому-нибудь пригодится. Два года назад в нашей газете «Вечерний Волгоград» мы совершили маленькую, очень маленькую революцию.

Мы упразднили должность заведующего отделом. Каждый журналист получил право засылать свой материал прямо в типографию, без всякого контроля и без цензуры. Не буду останавливаться на деталях, но теперь редактор, снимая материал, должен аргументированно объяснить, почему он это делает. В результате такого нововведения за последние два года я сделал больше, чем за предыдущие пять лет.

Кроме того, у меня есть конкретное предложение к руководителям СТД. Скажем, в Госкомспорте существует футбольный тренер в такой-то области, например в Волгоградской. Он никому не подчинен. У него развязаны руки, и он может свободно делать что хочет. Последнее особенно важно. Было бы неплохо, если бы СТД ввел у себя такую должность: театральный критик, допустим, по Волгоградской или Омской области... Никому не подотчетный.

Весной этого года на Всесоюзном совещании критиков в Тбилиси говорилось о создании Ассоциации критиков. Удивительно, что сегодня об этом даже не вспомнили. А между тем вопрос назрел. Я глубоко убежден, что Ассоциацию критиков надо создавать.

Ю. Рыбаков (Москва). Периодически поднимается вопрос о создании Ассоциации критиков. Я всячески приветствую эту идею. Ассоциация сможет защитить наш небольшой и бесправный цех и явится инструментом профессионального совершенствования.

Но не нужно спешить. Расплатой за торопливость может стать ненужная и пустая организация. Тем более что у нас есть Комиссия по критике, которая работает энергично, и неотделимый от нее кабинет по критике.

Сейчас пафос критики направлен на разоблачительство, что чрезвычайно важно. Но наш пафос (тогда, в 60-е годы) был направлен на поддержку молодых драматургов, таких, как Володин, Радзинский, Вампилов. Наконец, нам посчастливилось совпасть с выходом нового режиссерского поколения. Мы поддерживали Ефремова, Эфроса, тогда еще вполне хорошего Е. Симонова, Товстоногова, который только начинал свою работу в БДТ.

Мне кажется, что беда (даже больше чем беда) сегодняшней критики в том, что таких кумиров сейчас нет. То ли действительно нет, то ли молодая критика более разборчива и привередлива, чем были мы.

Сегодня журналы перестраиваются, что заметнее на «Театральной жизни» и менее заметно на «Театре». И я как человек, который тоже пытается как-то перестроиться, хотел бы предостеречь сторонних наблюдателей от нетерпеливого ожидания. Для того чтобы перестроить наше сознание, для того чтобы появилось новое поколение критиков, которые были бы свободны, необходимо определенное время.

Ю. Барбой (Ленинград). Вместе с предполагаемым обновлением театра в нашей критической жизни должно что-то обновляющее произойти и с критериями. Не так давно они были. Слово «гражданственность» имело когда-то определенный смысл. Как и многие другие слова.

Ситуация с критериями станет понятной, если я приведу примеры. У нас в Ленинграде есть критик, который оценивал все спектакли только с точки зрения того, существует ли в нем ансамбль или нет — независимо от других характеристик. Я не преувеличиваю. Есть также критик, всем, надеюсь, известный, который многие годы пользовался критерием «живой — не-живой». Спектакль мог быть сколь угодно

безвкусным, но если что-то «живое» в нем было, о нем он говорил вполне положительно.

Сегодня возникают попытки вернуться к «гражданственности». Но и здесь как-то не больно хорошо. Крикнешь «Сталин погиб!» — гражданственно. Крикнешь «Да святится имя его!» — будешь популярен, как Нина Андреева. Проблема, мне кажется, достаточно сложна, может быть, потому, что подобное направление мысли оторвано от решающих характеристик театрального процесса...

И еще одно. Сейчас появляется много предприятий, которые вовсе не ставят перед собой художественные задачи. Тогда возникает проблема соотношения того, что есть собственно театр, и того, что театром остается только по названию, являясь на самом деле чем-то нехудожественным. Обычный театроведческий инструментарий и здесь не подходит.

Но самое драматическое, что мы потеряли критерий «театральности». Мне кажется, что это не пустой и тем более не формальный критерий... Речь идет о том, что содержание театра как такового как бы перестает кого бы то ни было интересовать.

М. Швыдкой (Москва). Наши похороны театра, наши поспешные речи у «открытого гроба» сценического искусства — следствие коллективной растерянности. Жизнь переменилась, она меняется с удивительной — трагической — динамикой, мы же — по-прежнему — выстраиваем отношения театра и жизни, критика и театра.

Существует ряд фундаментальных положений, которые в корне неверны. Например, мы с младых ногтей привыкли к тому, что «искусство в долгу у жизни», а «художник в долгу у народа», что «искусство отстает от реальности», а «художник недодает народу». Но искусство вовсе не реальность, оно не может отставать или быть впереди нее, — это иная сфера человеческого бытия. Что же касается долгов, то не известно, кто перед кем в долгу. Булгаков или Платонов перед народом (сиречь государством) — или государство перед ними?

Если один театр отстает от другого — это еще понятно. Но вот когда проза отстает от поэзии, а кинематограф от живописи — а так у нас говорят нередко, — то это просто-напросто жонглирование словами. Разумеется, в иные периоды театр вызывает общественный интерес, в другие этот интерес принадлежит публицистике. Но ни Ю. Черниченко, ни Н. Шмелев, при полном к ним уважении, не могут поставить спектакля — ни плохого, ни хорошего. Так что призывать их в судьи или в помощники вряд ли имеет смысл.

В 80-е годы мы с особой остротой начинаем ощущать начало конца столетия. А в XX веке — и тысячелетия. Видимо, так уж устроены люди. На самом деле мы переживаем конец целой эпохи, когда старые представления во многом разрушены, а новые еще не родились, вернее, нарождаются с необычайным трудом, мучительно, драматично.

В нынешнем театральном деле сегодня два уровня. Один — он кажется многим сегодня важнее других — находится собственно на уровне дела: экономическая независи-

мость, возможность социально-экономических реформ, защита экономических прав актеров, внутритеатральная демократия, независимость от органов управления культурой, которые были дополнительными цензорами, и т. д. и т. п. Здесь многое на уровне возвращения к здравому смыслу. Кто, как не О. Ефремов, скажем, знает лучше, что ставить Художественному театру; кто, как не М. Захаров, может сообразить, какой оплаты заслуживает тот или иной артист его труппы.

Но есть и иной уровень — уровень искусства. И здесь уже все — в области неопределенности, мучительного поиска. Мы понимаем, что многие прежние ценности нехороши, но как прорваться к новым? Нужно не просто научиться заново складывать слова, но с их помощью обрести новый смысл бытия, новую веру, если угодно. Ведь именно эта проблема определяет невнятицу, нечленораздельность нынешней ситуации. И давайте обратим наши претензии не к театру, а к самим себе. Ведь мы тоже весьма смутно представляем, каким должен быть театр, ведь мы тоже, как слепые щенки, мечемся в поисках света. Не верю тем, у кого на все есть готовые ответы, кто менторски поучает других, — это не люди искусства, это прежние чиновники, рядящиеся в художнические одежды.

Понятно, что о Сталине и о сталинщине могут написать многие — и это будут читать, а о театре мало кто может написать так, чтобы было интересно. Как писать о театре, чтобы это было интересно, — мы не знаем. К сожалению, многие и не хотят знать. Журнал «Театр» упрекают в том, что он перестал освещать театральный процесс, что мало публикует статей, впрямую анализирующих спектакли. Это так и не так. Во-первых, театр можно анализировать не только посредством театральной рецензии, возможны и другие подходы. Во-вторых, журнал печатает тексты, а не благие пожелания, высказанные в устной беседе. В редакцию стало ничтожно мало приходить критических текстов, которые были бы пригодны для публикации. Поток критической жвачки, которую приходится читать, свидетельствует о нежелании многих из нас заниматься своим ремеслом, предъявлять к себе, а не к театру «гамбургский счет».

Отношения критики и театра — испохаблены. Испохаблены долголетней подневольностью критики. Мы и сейчас как бы рады, когда врежем «хозяину». Но велика ли радость этого «врезания»? Ну кто же не знает, что, скажем, Александринка плохой театр? Важно докопаться до первопричин, до корней нынешнего бедственного положения отечественной театральной культуры. Понять, что еще можно сделать для ее спасения. Это очень трудно. Это требует длительной и тяжелой работы, а вовсе не готовых рецептов, которые некоторые коллеги раздают направо и налево. Мы ленивы и робки. Но тем не менее настаиваем на общественном признании. Думаю, что мы его не добьемся с помощью высокомерной позы. С рецептами нужно быть предельно осторожными, нужно уметь услышать все голоса. Ибо, когда в культуре говорят «только» — только Станиславский или только Брехт — то это чревато гибельными последствиями».

Любой акт искусства — акт сопротивления хаосу. Крити-

ка, если она имеет честь принадлежать искусству, в чем я уверен, должна создавать новые ценности. Наши профессиональные заботы, разумеется, необычайно важны. Но куда как важнее понять, что труд критика — как труд художника — состоит в добывании новых истин.

М. Дмитревская (Ленинград). П. Вяземский сравнивал критика с зеркалом, отражающим реальность. Сегодня приходят другие ассоциации — с телефоном: как телефон преобразует электромагнитные колебания в звуковые — и обратно, так и критик, войдя в «поле» спектакля, освоившись в нем, прожив его жизнью сколько-то часов сценического времени, прочувствовав и поняв закон спектакля (если он есть), — должен выйти, вынырнуть наружу — и преобразовать «колебания» спектакля в текст, который вызовет в идеале у читателя чувства, адекватные тем, что испытывает зритель, присутствующий в театре. Мы часто говорим, что инструмент актера — он сам. Критик, который, вульгарно выражаясь, является «аппаратом по переработке художественных впечатлений», тоже имеет в качестве главного инструмента — себя самого, в этом смысле одна из профессиональных задач критика — содержать в порядке свои «улавливающие устройства», самого себя, свою профессиональную «этико-эстетическую систему».

Это — трудная задача, тем более что много лет наша жизнь (и жизнь театральных критиков в том числе) была лишена органики, лишена ее и сейчас: естественный ход вещей рождается трудно, то там, то тут что-то «замыкает» — «замыкает» и критиков. Но так или иначе (пока больше в теории, а не на практике) мы подходим к осознанию, что должны начинать жить по законам цивилизованного мира, а в этом мире один из краеугольных камней — понятие репутации. Вот оно-то и кажется мне принципиальным для сегодняшнего момента в театральной критике.

Конечно, так было всегда. (Не будем вспоминать период от «эпохи просвещенных театралов» до Кугеля, где все вообще строилось на репутации человека, пришедшего в зал в качестве ценителя изящного, но вспомним недавнее прошлое — скажем, период 50—60-х годов нашего века.) И тем не менее именно в последние годы, в половодье нахлынувшей периодики, в ситуации печатного бума, в обстановке пересмотра судеб страны, людей и книг — пристальнее стал вглядываться читательский глаз в фамилию автора: верить или не верить? Здание тотального доверия печатному слову (обратной стороной которого было тотальное недоверие) — рухнуло; острее, чем прежде, недоверчивее, чем когда бы то ни было, читатель спрашивает автора о том, лжет ли он в настоящий момент (вернее всего, что не лжет, раз можно не лгать — это был бы физиологический нонсенс), но лгал ли он когда-нибудь и чист ли перед собой? Искренен ли? Именно в последние годы нравственная оценка личности возобладала надо всеми прочими. Считанными оказались личности, нравственная репутация которых не подкачала.

Станиславский писал, что в основе его творческой системы лежит «стремление к естественности». Думается, эта по-

сылка имеет отношение и к вопросу о личности и репутации театрального критика.

Возможно ставить вопрос о естественности как этической необходимости в самом процессе творчества. Поскольку «стремление к естественности» было в советской жизни и в советской критике чем-то противозаконным, более того — опасным («Она говорит искренне!» — в панике и восторге восклицал Король в «Золушке»: Е. Шварц знал, какая это редкость), — критик вынужденно обставлял себя баррикадами слов, терминов, концепций. Ум, оснащенность, забронированность концепционным или псевдоконцепционным мышлением стали атрибутами профессии более уважаемыми, чем простота, естественность, органичность, ясность, искренность. Необходимость создавать в статьях второй, невидимый цензуре план, эту «забронированность» укрепляла, и в 70-е годы этот процесс, как мне кажется, достиг своего «пика».

В «Пушкинском доме» А. Битова один из героев говорит: «Ум — нуль, да, да, именно нуль умен! Пустота, отсутствие памяти, заготовленности — вечная способность к отражению реальности в миг реальности, в точке ее существования... Ни для чего, кроме живой жизни, ум и не нужен».

Пока критика была оторвана от живой жизни, практически не соприкасалась с ней, умствование могло замещать «способность к реальности». Сегодня на первый план выступают иные критерии, в том числе способность к отражению реальности в миг реальности, что особенно важно как раз для критики театральной.

Можно рассматривать вопрос о естественности как этической необходимости в процессе утверждения творческой репутации. Проблема искренности — органичности — естественности (в особенности как реакция на период концепционности, пережитый нашим театром и критикой) видится сегодня как одна из наиболее острых и насущных. Потеря навыка органичной жизни привела к тому, что статьи наших критиков, как правило, были и остаются следствием определенных установок (в том числе и неоконъюнктурных). Редки имена критиков, прочтя работы которых можно было бы отчетливо засвидетельствовать естественность и искренность посыла и интонации. А именно этим в конечном итоге определяется репутация, степень доверия автору-критику и, более того, талантливость человека-профессионала. Как замечено в том же битовском «Пушкинском доме»: «Слово — самое точное орудие, доставшееся человеку, и никогда еще (что нас постоянно утешает) никто не сумел скрыть ничего в слове: и если он лгал — слово его выдавало, а если ведал правду и говорил ее — то оно к нему приходило. Не человек находит слово, а слово находит человека. Чистого человека всегда найдет слово — и он будет, хоть на мгновение, талантлив. В этом смысле про талант нам внятно лишь одно: что он — от Бога».

Пока мы жили в запретительной системе, механизм которой еще активно работает и теперь, — нужна и важна более всего другого была этика профессионального цеха, противостоящего механизму подавления свободного высказывания. В свободном обществе все упирается в личность, для демократии всегда наиважнейшим критерием была личная репу-

тация. В этом смысле наша профессия, желая вернуть присущие ей и утраченные за много десятилетий черты, переживает период трудный, переходный и должна обрести черты принципиально новые.

А. Заславская (Москва). Долгие годы антидемократического развития, убывание, а потом и совершенное отсутствие общественной жизни привели к дисквалификации критики как в социальном, так и в чисто практическом плане. Сегодняшний критик — это человек, как правило, приятный во всех отношениях. Это человек служащий в ведомстве (институтском, печатном и т. п.) и от него прямо, а часто и охотно, спасительно зависящий.

Еще одна проблема, связанная с уродливым развитием нашего общества и непосредственно отразившаяся на состоянии критического дела, состоит в том, что критика успешно работает без таких вещей, как принципиальность, нравственность, философская оснащенность, мировоззренческая позиция, эстетическая программа... За редким исключением, подобные вопросы просто не вставали, надо думать, за ненадобностью. Иным подобная постановка вопроса казалась и вовсе глупой. Бессребреники, рыцари идеи (пусть самой странной), чудаки перевелись. Их место заняли рассудительные люди, привычно дозирующие не только смелость, но и собственное мировоззрение и эстетические пристрастия.

Несвобода, добровольная компромиссность нашей критики, конечно, не от хорошей жизни. Во всяком небольшом периферийном городе и в городе столичном человек просто не будет иметь куска хлеба, проявляя независимость взглядов. Он окажется на обочине театральной жизни, исключенным из «обоймы», потому что кроме разнообразных кураторов культуры сверху существует еще власть кланов. Если это не прямо разбойники, то часто люди, которые, тяжко добыв место и власть на театральном Олимпе, терпеть наскоки на себя не хотят. И способы их борьбы с критикой, увы, говорят о полном отсутствии демократических форм общения. Хорошо писал об этом Виссарион Белинский (мало что изменилось с тех пор!) в 1836 году: «Всего досаднее, что у нас не умеют еще отделять человека от его мысли, не могут поверить, что можно было терять свое время, убивать здоровье и наживать себе врагов из привязанности к какому-нибудь задушевному мнению, из любви к какой-нибудь отвлеченной, а не житейской мысли...»

Как-то одна театральная дама сказала о хорошем критике: «Господи, от этого человека всегда одни неприятности!» И слушающие эти сетования другие театральные люди ее понимали и горячо ей сочувствовали. Хотя, казалось бы, ну что в этом странного или плохого? Плохо и странно как раз, когда критик приятен, когда он никому не доставляет хлопот. Как хороший парикмахер или массажист. Так что сегодня, мне кажется, нам очень не хватает неприятных людей, которые бы говорили правду. Вот тогда бы критику уважали, с нею считались, тогда бы восстановились естественные отношения между театрами и критикой.

У нас же, к сожалению, наблюдается не просто отсут-

ствие смелости, но даже самоуничижение. Здесь, на конференции, прозвучали прямо-таки панические слова о ничтожности сегодняшней критики, об ее неблиятельности, зависимости (даже с некоторым оттенком мазохизма). Но я не разделяю такого умонастроения. От кого опять мы ждем каких-то прав? От Горбачева? От Ульянова? От Лаврова? Никого нет, кроме нас самих, кто мог бы определить свои права и обязанности и за них бороться и их исполнять! И я не думаю, что наша критика, притом что она находится в сложном положении, так уж безнадежно плоха, неталантлива. В нашей большой стране много одаренных людей. Встречаются среди них и смелые. И я уважаю людей этой профессии, особенно работающих на периферии, потому что это тот редкий «вид» людей, которые чуть ли не каждый день проявляют мужество. Такое заявление не противоречит, мне кажется, вышесказанному, потому что мужество это — не по их вине — направлено часто не на то, на что надо бы. Не на вопросы профессионального творчества, не на анализ художественных произведений, а на элементарную защиту того, что, казалось бы, защиты не требует. Не должно требовать.

Проблем, конечно, очень много. Но я хотела бы остановиться еще на одной, на проблеме информации. В отличие от западной критики мы работаем в информативном вакууме. Иностранных театральных журналов не достанешь — это требует времени и чрезвычайных усилий. Книг по театру переводится мало. Достаточно сказать, что знаменитая книга Антонена Арто «Театр и его двойник», изданная в Париже в 1937 году, у нас не печаталась. Вернее, известны отрывки, но это слишком мало для профессионалов. А ведь без Арто нельзя понять театральных течений XX века. Или, к примеру, другая знаменитая театральная книга — «Театр абсурда» Мартина Эсслина. Увидевшая свет в Нью-Йорке в 1962 году и совершенно необходимая тем, кто ставит пьесы драматургов-абсурдистов, у нас тоже неизвестна. Ведь надо же знать, что хотел тот или иной драматург, какова история возникновения и развития того или иного сценического направления, в чем состоит творческий манифест тех же абсурдистов... Узнать все это профессионалу негде.

Здесь, какую тему ни возьми — политический ли театр, психодраму ли, хепенинги ли... — везде недостаток информации. Отсюда ложные представления, неверные советы и сценические заблуждения, заставляющие режиссеров и актеров тратить усилия попусту.

Не менее грандиозна по своей остроте и глубине проблема разрыва связей с собственной культурой. То богатство, те театральные начинания и идеи, которыми весь мир питался долгие годы, нам самим послужил мало. Их мы не сберегли, и сегодня приходится восстанавливать забытые театральные умения... И здесь критика тоже должна, мне кажется, исполнить свою миссию, должна навести («спроектировать») те мостки, по которым следующие поколения театральных деятелей пойдут с большей уверенностью и знанием и смогут тогда наконец связать прошлое нашего театра с днем настоящим. Без этого, я думаю, мы не сможем двинуться вперед...

В заключение хотела бы продолжить цитату из Белинского: «Но если мысли и убеждения доступны вам, идите вперед, и да не совратят вас с пути ни расчеты эгоизма, ни отношения личные и житейские, ни боязнь неприязни людской, ни обольщения их коварной дружбы, стремящейся во имя своих ничтожных даров лишить вас лучшего вашего сокровища — независимости мнения и чистой любви к истине!»

В. Максимова (Москва). Было сказано, что мы, критики, много сил и времени тратим сегодня на собрания, советы, «свободные трибуны». Что лучше было бы сидеть за столом и писать. Мне самой иногда кажется, что два с половиной года после театрального съезда я простояла на трибуне и проговорила. А ведь помню, что когда-то любила писать и любила ходить в театр.

Сегодня ходить в театр — будь это столица или провинция — трудно. Некоторые мои московские коллеги засыпают с открытием занавеса, что, однако, не мешает им впоследствии писать рецензию. Не стесняющаяся резкости критическая молодежь прямо говорит: «Я в театр ходить не люблю». И правда — любить трудно. Но ходить надо и писать надо. Молчание и лукавое ускользание от определенных и искренних суждений — не лучший способ пережить «смутное» театральное время.

Но вопрос — правомочно ли сегодня покончить с устной критикой, с нашими встречами, диспутами, советами? Такие суждения звучат все настойчивее. И это было бы понятно, если бы существенно изменилось положение критики печатной.

Как это ни прискорбно, сделав многое, Совет и СТД в целом ситуацию с печатной критикой не изменили. О театре и сегодня пишут мало, нерегулярно, пунктирно. Практика многократных обращений к одному и тому же спектаклю (что было даже в трудные, голодные 20-е годы) не восстановлена. Театральные отделы остаются слабейшими в литературно-художественных журналах.

Специальные издания — «Театр», например, держатся за счет сенсационной, антисталинской публицистики («Театр Иосифа Сталина» Антонова-Овсеенко, воспоминания А. Борщаговского времен «борьбы с космополитизмом») или за счет скандальных разоблачительных откровений типа антиэфросовской статьи В. Смехова.

Но в публикациях последних лет не прочитывается собственно театрально-художественая программа и позиция.

Читая «Театральную жизнь», отдавая должное и творческой активности издания, и его отказу от стереотипов, начиная от внешнего весьма эффектного оформления и завершая смелостью, дерзостью завоевавших широкое признание молодежных номеров, все-таки думаешь: если бы собственно театральные публикации читались с таким же захватывающим интересом, как актуальные интервью А. Караулова с оставшимися свидетелями сталинской, хрущевской, брежневской эпохи...

И это при том, что в сфере театральной критики сегодня работает немало талантливых, хорошо знающих и тонко чув-

ствующих театр людей. Здесь и бывшие шестидесятники, нынешние доктора и профессора, и следующие за ними театральные литераторы, работавшие в трудное время застоя, здесь и одаренная, раскованная, свободная по отношению к любым авторитетам критическая молодежь.

Между тем не оставляет ощущение некоей общей усталости, охлаждения к делу, к профессии. Рождено оно не только причинами субъективными...

Реальный театр нашей жизни — театр площадей, митингов, дискуссий, телевизионных бдений — побеждает театр как таковой. Кроме того, слова — «кризис», «смута», «театральное безвременье» — сегодня в воздухе, на устах у всех. Ощущается потребность в новом уровне знаний, мышления правды на сцене. Театр этим органическим для общества требованиям далеко не всегда может соответствовать. А критика в какой-то мере — отражение театра.

Однако считать ее полностью зависимой, «вторичной» сферой театральной деятельности — неверно и несправедливо. Были времена — и недавние — когда театральная критика являлась высокой и подлинной литературой, стояла в авангарде театрального процесса, иногда опережая театр, угадывая его перспективу. (Имеются в виду 60-е годы.)

Сегодняшний театр, при всех тягостях своего состояния, дает ей подобные возможности. Пусть как исключение, как отдельные прорывы, мощные вспышки искусства. Таков, например, далеко не осмысленный критикой феномен режиссуры последнего десятилетия, давшей фигуры мирового уровня: Л. Додин, А. Васильев, Э. Някрошюс.

Критика может и должна способствовать выходу современного театра из кризисного состояния. Она, естественно, не всемогуща, но достаточно могущественна. Критика может способствовать объединению, консолидации всех живых, творческих и нравственных сил современной сцены.

Моральный долг критики — проживать вместе с избранным искусством не только «восходящее», творчески благополучные, кульминационные этапы, но и трудные времена. Критика — летописец искусства своего времени, тем более такого ускользающего, не оставляющего материального следа, как театр. Пропусков здесь быть не должно. Нас за это не поблагодарят последующие поколения. А между тем все громче и самоуверенней раздаются голоса, устраивающие ленивцев и робких: если пауза в театре, если пауза в современной драматургии, то помолчим и мы.

За три года, миновавших с учредительного съезда, критика промолчала о многом. О судьбе и состоянии крупнейших центров нашей театральной культуры — театральных Академий в частности. О существенно не изменившемся и по-прежнему драматическом положении театральной российской провинции. (Здесь можно обнаружить лишь единичные, по отдельным фактам, отдельным театральным конфликтам публикации.) Находясь внутри Союза, поддерживая Союз, будучи делами и помыслами связана с ним, она не сказала о том, что Союз не сделал — не сумел, не смог по отношению к разоренной театральной периферии. Она как будто бы отступилась и от критики Министерства РСФСР, оставшегося

прежним в составе и качестве своих дел и своих членов. Грустные приходят размышления: если не переменились, ничего не сделали министерские чиновники, то, может быть, переменились мы, деятели Союза, в сторону сближения и примирения с ними?

Остались не освещенными, не осмысленными те аспекты бурно обсуждаемой театральной реформы, что связаны непосредственно с творчеством, с художественностью. А ведь в целом ряде случаев организационные перемены, некоторые финансовые улучшения на качестве искусства никак не сказались. Напротив — гонка за деньгами, за заработками, за «кооперативными» концертами по бешеным ценам (явление чисто столичное, халтуре родственное) весьма печально отразилось на профессиональном состоянии актера, привело к усталости и изношенности. Театр для многих — прославленных и знаменитых — как бы перестает быть главной сферой действия.

Опасаясь упреков в нормативности, в «бюрократическом диктате», критика весьма осторожно касается проблем студийного движения. Мало пишет о засилье бескультурья, дурном вкусе, подражании отработанным западным образцам, смешении любительской и профессиональной студийности в нашей нынешней реальности на малых сценах, которых в одной только Москве более двухсот.

Считается, что время жесткой театральной цензуры миновало. Для театра это в общем и целом так и есть. Чего не скажешь о критике. Давление редакций существует. По-прежнему заказываются не только статьи, но и позиции, оценки. Для каждой редакции есть круг неприкасаемых и любимых. Для одних — Ефремов. Для других — Фокин и т. п. До сих пор не изжита система волюнтаристской правки авторов, вопреки их воле и уже после того, как материал критиком подписан и утвержден. Остро ощущается необходимость в скорейшем утверждении Закона о печати, где будут сформулированы права журналистов и литераторов всех видов. В прессе, равно как и на телевидении, замечательно работающем по каналам публицистических программ и довольствующемся информативностью и поверхностностью Н. Шаховой во «Времени», умильно-комплиментарным лепетом дам-критикесс в театрально-обзорных передачах, мы несвободны. Может быть, в той же степени, что и раньше, до наших перестроечных перемен.

Не случайна мечта о собственном театральном органе. Медленно и трудно на периферии — в Горьком, Новосибирске, Омске — этот процесс начался. Хотя пока еще издания нерегулярны, денежно зачастую зависимы от управления культуры, от театров, и потому более походят на рекламные, нежели на литературно-критические издания. Возник, хоть и не в идеальном варианте, ленинградский театральный журнал. Театральный лишь частично. Ибо на немногих его страницах теснятся все отделения творческих союзов города. В Москве такого издания мы добиться не можем.

Если же говорить о свободе внутренней, то и здесь много неутешительного. В последнее время все чаще, и, к сожалению, справедливо, раздаются голоса, что сегодня пи-

шущие о театре говорят неправду или полуправду чаще, чем даже в годы «застоя».

Политизация захватила театры. Это естественно, законно. Средоточением на социальных и политических аспектах театрального искусства отличается и сегодняшняя критика. Вопрос в мере. Оказались забытыми, отставленными на второй план органические, природные, не отменимые ни во времена «застоя», ни во времена «перестройки» функции и обязанности оценивать работу актеров, режиссеров, художников, заниматься человеком на сцене, художественностью, качеством, уровнем мысли, культурой театра.

Сегодняшним театром в подавляющем большинстве руководят достойные люди. Это верно, что нынешнее время благоприятствует талантливым, умным, благородным, честным. Люди эти имеют бесспорные заслуги перед нашим искусством. У большинства из них — самые благородные намерения. Но вот результаты их дел — разные. Кто-то устал, кто-то целиком исчерпал себя. Кто-то в бурной реформаторской деятельности проваливает только что принятое театральное дело. Как о них писать? Не о противниках — о соратниках?

Сращивание критики с театром, сбирание вокруг театра «друзей», желание не тревожить ни себя, ни объект критики — явления характерные, театру вредящие. О Шатрове не пишем (или комплиментарно пишем), дабы не подставить его под удар оставшихся «сталинистов»; о Ефремове позволяем осторожно сказать, что спектакли его оставляют «печальное» впечатление, потому что он «надорвался», деля Художественный театр, и т. п.

Пугают новые ярлыки, присоединяемые к имени критика, решившегося выйти из шеренги, позволить себе собственное, личное суждение — «враг перестройки», «нормативщик», «бухгалтер», или просто — «аморальная», недостойная нынешних «высоких перемен» личность.

Агрессивность в отношении критики, нетерпимость к ней обнаруживают даже самые достойные практики сцены. Ищут защитников, апеллируют к начальству. Их гнев опасен, потому что люди они влиятельные, наградами и званиями увенчанные, ходящие в любимцах у высшей власти.

Есть критики, которым сегодня ничего не остается, как покаяться в прежних славословиях и чинопочитании. Есть те, кто прожил свою профессиональную жизнь достойно. Но искажения в обществе не могли не коснуться, не войти внутрь каждого из нас. Отсюда сегодняшнее взаимное ожесточение и в среде пишущих о театре, неумение слушать, нетерпеливое стремление утвердить лишь собственное мнение, отсутствие культуры спора, пристойности выражений. Острота сегодняшним суждениям о театре необходима. Но она ничего общего не должна иметь с грубостью, развязанностью, хамством.

Нередко возникает вопрос: когда легче работалось критике (имеется в виду нравственная и профессиональная сторона), в годы «застойные» или сегодня, в бурные перестроечное время?

Кажется, что ответ очевиден. По многим признакам — сегодня.

Сняты обильные цензурные ограничения, уменьшен груз бюрократического и партийного давления. Редакторская правка стала более демократичной и бережной, потеряла былой свой агрессивный и разрушительный характер. Остро недостает, правда, столь долго ожидаемого Закона о печати. Не изжившие себя критические суждения «в унисон», «компанейность» («своих» — хвалить, «чужих» — ругать), прямолинейность (если уж поддерживают, то абсолютно все, если низводят, то до полного отрицания) объясняются тем, что монополизм партийной прессы продолжает существовать. В то время как в нормальном демократическом обществе нужны свободные альтернативные формы выражения критической мысли. Нужны независимые издания, более определенная и самостоятельная позиция уже существующих театральных журналов, отделов культуры в газетах.

Настоящий момент интересен и тем, что стало виднее, кто есть кто, что критик может и чего он не умеет, что пропустил в собственной профессиональной жизни. Тотальная политизация, идеологизация критических выступлений до сих пор дает о себе знать.

Принцип поддержки, одобрения, защиты художественно слабых, но по мысли, по тенденции «благородных» явлений искусства, формально-эстетический анализ спектаклей, творческой линии, программы того или иного коллектива продолжает оставаться слабейшим местом в критических работах большинства пишущих сегодня о театре. Обнаружилась, сверх того, поразительная внутренняя несвобода как тех, кто о театре пишет, так и тех, кто театр «делает». Скованность суждениями толпы, в особенности — либеральной, некоего группового вкусового диктата — очевидна. Несвободны критики и от привязанности к авторитетам, творческое время которых истекает, в тот момент как реальная власть, сменившая чиновничью, еще достаточно велика.

3—57 **Зеркало:** Театральная Россия. Альманах. — М.: Изд-во «Артист. Режиссер. Театр» СТД РСФСР, 1991. — 175 с., 16 л. ил.

Предлагаемый широкому кругу читателей — тем, кто на сцене, и тем, кто в зрительном зале — сборник статей, размышлений, черков вбирает в себя многие явления театральной жизни российских городов. Эти явления неоднозначны, противоречивы не только по результатам, но и по тенденциям. В их сопоставлении открывается динамика современного театрального процесса в России — процесса, отражающего действительное состояние культуры

ББК 85.334.3(2)7

З $\frac{4907000000\text{-}746}{174(03)\text{-}91}$ 13-91

ЗЕРКАЛО

ТЕАТРАЛЬНАЯ РОССИЯ

Альманах

Составители *А. Заславская, В. Калиш*

Редактор *А. Заславская*

Издательский редактор *С. Никулин*

Художник *В. Иванов*

Технические редакторы: *Т. Любина, Н. Тугай*

Корректор *Н. Матякина*

Сдано в набор 11.01.91. Подписано в печать 24.07.91. Формат издания $70\times100^{1}/_{16}$. Печать высокая. Бумага типографская. Гарнитура литературная. Усл. печ. л. 16,9. Уч.-изд. л. 14,83. Изд. № 746. Тираж 2000. Заказ № 30. Цена 3 руб. Издательство «Артист. Режиссер. Театр» Союза театральных деятелей РСФСР. 103031 Москва, Страстной бульвар 10.

Типография Министерства культуры СССР. 103009, Москва, Столешников пер., 2.